

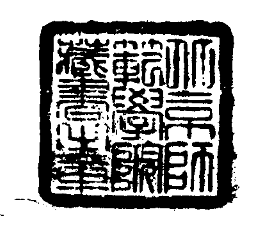
相声艺术漫谈





相声艺术漫谈

马　季



广东人民出版社

相声艺术漫谈

马 季

*

广东人民出版社出版

广东省新华书店发行

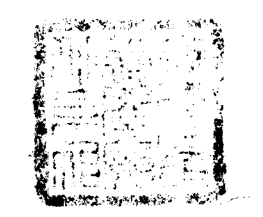
广东新华印刷厂印刷

787×1092毫米32开本 7.125印张 142,000字

1980年11月第1版 1980年11月第1次印刷

印数 1— 6,000册

书号10111·1266 定价0.60元



目　录

第一章　相声的基本知识

一、相声的源流及演变发展

（1）“相声”这个名字的来源

我国的民间口头文艺中，说笑话、讲滑稽故事这一门类，具有悠久的历史传统，在讽喻朝政、抨击时弊上起过积极的作用。汉代司马迁《史记》里的《滑稽列传》，谈到几个优人滑稽的事。优人在春秋时就已经有了，象晋的优施、楚的优孟，都是较著名的。他们善于讲唱、戏谑——也就是滑稽。相传楚庄王爱马成癖，让马住着华丽的房子，用枣脯喂养，马死了以后，打算用大夫葬礼的规格葬马，并说：谁敢进谏言就处死。优孟听说这件事，哭着去见庄王，为了劝阻他，说了不少反话。他说：“马的葬礼太薄了，应该用美玉给马做棺材，以人君的礼仪厚葬它。让诸侯都知道，大王您是个重马轻人的人。”他用这样的方式陈述了利弊，使庄王恍然大悟，忙问：“依你说怎么办？”优孟幽默地说：“可以用炉灶做椁，铜锅做棺，姜蒜殉葬，再用柴禾烧好以后，埋在人们的肚子里。”庄王听了觉得有道理，就按他的意见办了。

这种优人很可能就是今天的相声演员，而不是戏曲演员。因为一出戏要分若干场，古优没有；戏曲需要化妆，古优没有；戏曲需要载歌载舞，古优没有；戏曲需要锣鼓伴奏，古优没有。但是，古优与今天的相声却有许多相同的地方：古优表演时不过一、二人，三几人，今天的相声也是这样；古优可以现场口头创作，谈笑自若，今天的相声也可以即兴发挥，引起哄堂笑声；古优一般不化妆，偶尔彩扮，相声也是这样（有的稍加装扮）；古优以说为主，偶尔歌唱，相声也是这样。所以说今天的相声与古优基本一样。戏曲虽然与古优有相当的关系，但发展变化的结果，两者从内容到形式，已经完全不同了。早在三十年代中，就有人主张"其释古优为戏剧，不如释古优为相声。"这是很有道理的。

从汉末兴起盛行于唐代的参军戏，也和今天的相声相似。著名的艺人有：黄缁绰、张野狐、李仙鹤、李可及等。参军戏的演法是：甲、乙二人，一个戴着头巾、身穿绿衣的叫"参军"，另一个梳着抓角、身穿破衣的叫"苍鹘"（"参军"后来叫"副净"，"苍鹘"后来叫"副末"），常以一件事或某句古书来找笑料，有的艺人还擅长以机智巧辩讽刺统治者。宋代有三个艺人就这样做过。赵构（宋高宗）恣意孤行，有一天借口馄饨没煮熟，要把厨师送到大理寺问罪。三个艺人设法来谏止他。首先甲、乙互问"你哪年生？"甲说是甲子生，乙说是丙子生。丙站在赵构旁边，指着甲、乙对他说："都应该大理寺问罪！"赵构问："为什么？"丙说："他们俩一个饺子（甲子）生，一个饼子（丙子）生，跟馄饨生的罪过一样。"赵构一

听，明白了含义，笑过后传旨释放了要问罪的厨师。

晚唐、宋代出现了两人扮演正副的滑稽戏，是以说为主的。甲、乙二人和今天相声中的一逗一捧相似，也擅于讽谏时事。

南宋奸相秦桧，诡诈贪婪。有一次举行殿试，主考官趋炎附势，把秦桧的一子二侄都取中了。人们议论纷纷，非常愤慨。有两位艺人为反映人们的不满，编了一段“赶考人互猜下届主考官”的对白：

乙：你猜猜下届主考官是谁？

甲：一定是彭越。

乙：现在朝里有这个人吗？

甲：不是现在，是汉朝的梁王彭越。

乙：他死了都一千多年了，怎么能做主考官？

甲：因为上届是韩信，所以我断定这次该是彭越了。

乙：上届主考官是韩信吗？

甲：不是韩信，怎么能取了“三秦”呢？

艺人以韩信取三秦的典故，讥讽秦桧子侄的非法得中，这正象是一段相声“垫话”。

宋人笔记中有“尝有百业通……为纽元子学像生之声……”可见宋代就有了“像生”一词，而诞生于清代末年的相声，和唐、宋以来的传统是一脉相承的。相声迄今仅有一百多年的历史，它最初叫“象声”或“像声”，即口技的意思。《燕京岁时记》上说：“像声即口技，能学百鸟音，并能做南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。”“像声”在当时有两种演出形式：在帷幕里或屏风后表演的叫“暗相”，面对观众表演

的叫“明相”。(注)《觚賸》一书中说：“都下有为象声之戏者，其人以尺木来，隔屏听之，一音乍发，众响渐臻。或为开市，则廛主启门，估人评物，街巷谈议，牙侩喧呶，至墟散而息。或为行围，则军帅号召，校卒传呼，弓鸣马嘶，鸟啼兽啸，至猎罢而止。自一声两声以及百千声，喧豗杂沓，四座神摇。忽闻尺木拍案，空堂寂如，展屏视之，一人一几而已。”对“暗相”的内容介绍得较详细。清代乾隆时诗人蒋士铨在《京师乐府词》中有一首《象声》诗说：“帷五尺广七尺长，其高六尺角四方，植竿为柱布为墙，周遭着地无隙窗。一人外立一中藏，藏者屏息立者神扬扬。呼客围坐钱入囊，各各侧耳头低昂。帷中隐隐发虚籁，正如苹末风起才悠扬。须臾音响递变更，人物鸟兽一一来相将。儿女喁喁瞎衾枕，主客刺刺喧壶觞；乡邻诟詈杂鸡狗，市肆嘲谑兼驰骧。方言竞作各问答，众口嘈聒无碍妨。语入妙时却停止，事当急处偏回翔。众心未死钱乱撒，残局清终势更张：雷轰炮击陆浑火，万人惊喊举国皆奔狂。此时听者股栗欲伏地，不知帷中一人摇唇、鼓掌、吐吞、击拍闲帮忙……”这首诗描写“暗相”技巧之生动，使人恍若现场聆听。《红楼梦》第三十五回有这样一句话：薛宝钗对薛蟠说：“你不用做这些象生了。”这也说明乾隆时已有“暗相”表演。清末，口技艺人“醋溺膏”、“管儿张”等在北京天桥撂地，曾演“暗相”。“管儿张”用九根竹竿支起蓝布帐子，先用竹管（有哨插顶端）吹时调小曲吸引观众，

注：“暗相”，演员的术语叫“暗春”。“明相”，演员的术语叫“明春”。“春”是艺术技巧的意思。

然后钻进布帐内表演《大奶奶住娘家》等故事。再往后，“暗相”就绝迹了。辛亥革命后，在天桥表演“明相”最负盛名的是“百鸟张”和“人人乐”。“百鸟张”叫张昆山。表演前他先用白沙子在地上洒出鸟类的名字当做海报，以此招揽观众（后来相声也采用了这个办法）。然后，仿学麻雀闹林，红子、黑子叫唤(注)，母鸡抱窝下蛋等。他自称凡是会飞的都能学，因获“百鸟张”的绰号。徐珂的《清稗类钞》中说：“光绪庚寅五月，嘉善夏晓岩寓京师，招集同人至什刹海，作文酒之会。其地多树，为百鸟所翔集，座客方闻鸟声而乐之。酒半，有善口戏者前席，言愿奏薄技，许之，则立于窗外，效鸟鸣，雌雄大小之声无不肖，与树间之鸟相应答。及毕，询其姓名，则曰姓张。‘人以我能作百鸟之声，皆呼曰百鸟张。’”潞河杨静亭的《都门类咏》中也有赞赏他的诗句：“学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张。最是柳荫酣醉后，一声宛转听莺簧。”

“人人乐”除一般的口技之外，还编了一些《五子闹学》、《合家欢乐》等活泼热闹的小故事。《五子闹学》的情节大体上是这样的：一开始夫妻二人熟睡，酣声不断。不久，雄鸡啼，天亮了。妻子惊醒后唤丈夫起床，给小儿子喂奶。大儿子喊妈妈、下地撒尿。丈夫下床后到磨房牵驴，开门、关门声，驴叫、铃铛响，此起彼伏。接着，妻子催大儿子上学。大儿子要钱被母亲斥责。大儿子唱着歌儿直奔学塾，到校后和同学们一齐大声朗读课文。先生出门后，同学们离座商议怎样玩耍，然后共同嬉戏，歌声、笑声、吵闹声、哭声，持续不断。

注：“红子”、“黑子”均系鸟名。

达到高潮，戛然而止。这种口技在人物形象的塑造上，情节的连贯上都有了一些发展。

从解放初到“文化大革命”前，北京市会表演“明相”的演员，仅有汤金澄一人。他表演时既有口技，又有逗哏，实际上已发展成单口相声了。他一上场先说一段“垫话”，然后说：“这回我给您学一回蛐蛐叫唤。我这个蛐蛐，个儿大，一顿饭能吃一斤半烙饼。谁吃啦？我吃啦！（包袱）我不吃，他不叫唤。象您要是养个蛐蛐、逗个蛐蛐，不用满处找去了，把我找去就行了。多大蛐蛐我都敢跟他咬一下，咬不过他，一脚我给他踩死。学蛐蛐叫唤得嘴唇吹哨，舌头打嘟噜，两下一合作，这声音就出来了，要不怎么叫‘团结就是力量’呢！（学蛐蛐叫几声以后突然变成学钢琴声）这是怎么回事？钢琴里头还有俩蛐蛐！（包袱）再学一回抖空竹：空竹放在地下，往轴上绕线绳，一扣两扣三扣四扣五……（绕起来没完）得，别抖了，线全绕乱了！（包袱）只能绕三扣，绕完了抖起来。（边学抖空竹，边学空竹声‘嗡、嗡、嗡’……把空竹扔起来再接住…… ‘嗷儿……’怎么啦？空竹上房，砸猫身上啦！您就知道我这眼神儿怎么样了。再学一回狗打架（学两只狗叫加解释）‘呜汪……嘿！你干嘛哪？’‘汪汪，吃骨头呢！’‘呜汪……香不香啊？’‘汪汪，香极了！干吗？’‘呜汪……我来点’‘汪！去！你给过谁呀？’‘汪汪，不给我咬你！’‘汪汪，姥姥哇！’‘呜汪汪汪汪，’‘嗷嗷’……我给一砖头，打跑了！”（下略）六十年代老前辈汤金澄退休后，这些段子，已成绝响。京沪等地杂技团演出的口技，多是单纯仿学，没有采用单口相声的表演手法。

从单人表演口技兼说一些笑话，逐步发展成单口相声、对口相声，也就是说从"像声"、"象声"逐步发展成相声的过程，我认为这就是相声命名的由来。过去演员上台演出时常说："相声两个字，就是相貌之相，声音之声。"它概括说明了相声两个字的解释。

（2）相声的前辈演员

相声的创始、演变、发展，是相声演员不断演出实践的结果。他们不顾社会地位低微，生活贫困，为丰富演出段子，刻苦研究，不断整旧创新，不断去芜存菁，为提高相声艺术一代一代花费心血，留下了几百个传统段子，为相声的发展开拓了道路。据我所知，前辈演员主要的有九位（包括走过弯路的）：

朱少文，艺名"穷不怕"。生于一八二九年，卒于一九〇〇年，终年七十一岁。他祖籍浙江绍兴，汉军旗人，住北京地安门外毡子房，幼年学唱京剧丑角，曾搭嵩祝成科班演出，后改习架子花脸。他学识渊博，因看到清代吏治腐败，决心不再投考科举，靠教戏、编戏、演戏维持生活。他擅长编写武戏，创作有《能仁寺》、《八大拿》等剧目。他给高庆奎的父亲高四宝说过戏，文学和京剧艺术上造诣很深。中年后，被住在同一条街上的蒙古罗王长期请入府内献技，月领钱粮，晚年生活较安定。清代同治初年（一八六一——一八六二），朱少文当时三十多岁。清王朝因为皇室连年死人，要办"国丧"，宫廷规定全国戴孝志哀一百天，下禁令戏园里不准彩扮登台，不准鸣响乐器。一百天过去，虽然允许演出，

也只能是便装上台，唱青衣的只许头包蓝绸，唱老生的只许戴个髯口，唱花脸、丑角的只能简单地化装表明身分而已。朱少文碰到“国丧”，为生活逼迫，沦为街头艺人，改行到大道边上做不用化装、不用伴奏的素身演出，鬻技糊口。主要是给观众讲解字意儿说些笑话。他随身带的道具很简单，只有一把笤帚、两块竹板（手玉子）和一口袋白沙石的细粉面。竹板上刻有“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”两行字，这就是他艺名“穷不怕”的由来。他在便道上找个背风的地方，先画一个大圈圈当场地，接着就以地面当纸，用白粉沙在地上洒字。他常常勾出丈二大的“福”、“寿”、“虎”双钩字，独出心裁地边洒字边演唱《太平歌词》，用以吸引观众。《太平歌词》有些象莲花落的唱腔，很受观众欢迎。他自编自唱的曲目有：《千字文》、《睡梦长》、《过新年》、《十八黑》、《保镖》、《黄鹤楼》、《五行八卦》、《天上有雨》、《庄公打马》、《天为宝盖》、《堆兵做梦》、《老倭国斗法》、《打江南围》等，可惜大部分都失传了。他在写“容”字时，边洒沙子边这样唱《太平歌词》：

小小的笔管空又空，
能工巧匠把它造成。
渴了来喝的砚瓦水，
闷了来花笺纸上任意纵横。
先写一撇不成个字，
后添一捺把“人”字成。
人字头上添两点儿念个“火”，
大火烧身最无情。

火字头上添宝盖儿念个“灾”字儿，

灾祸临身罪不轻。

灾字儿底下添个口念个“容”字，

得容人处且把人容。

唱词通俗，曲调悠扬，观众不由自主地都围了过来。有时候他先不言不语地洒好字，等观众围满一圈，便开始解释字意，讲古论今说起笑话掌故，直到甩出几个响“包袱”，才在观众的笑声中向大家敛钱。有时候他洒完一幅对联后，把笤帚放地下，单腿跪在上面，右手拍腿击打节拍，吟诵对联或演唱小调。他常写的对联有一幅是：“画上荷花和尚画，书临汉书翰林书”。他常夸赞这幅对联不只是对仗工整，其特点是正念、倒念，字音都相同，很适合听。他创作的相声有《字象》、《字意》、《八大改行》等。人们称颂他独具雅人深致，一洗艺人村俗积习。《都门汇纂》上有诗赞他：“白沙撒字作生涯，欲索钱财谑语发，弟子更呼贫有本，师徒名色亦堪夸。”《天桥杂咏》说：“信口诙谐一老翁，招财进宝写尤工，频敲竹板蹲身唱，谁道斯人不怕穷。日日街头洒白沙，不须笔墨也涂鸦，文章扫地寻常事，求得钱财为养家。”朱少文带着他的学生穷有根、贫有本、徐有禄、范有缘四个人，互相捧逗，甲、乙轮换表演，把单口相声发展成对口相声。他们经常在天桥场地上或护国寺等庙会上演出，这就是最早的相声专场演出。有人说朱少文在北京街头演出前有些爱面子，曾经先在保定演出过，这是完全可能的。

韩麻子。他的名字、生年不详，只知卒于一九〇〇年。他面孔紫黑，眉眼怪诞，满脸喜气，口齿清晰。由于头部凹

凸不平，发辫常盘在前额侧面，因而绰号“鸭儿广”（一种梨的名称）。清末同治、光绪年间，在天桥不拉场子、不设板凳，一个人撂地说单口相声。表演前，先把提着的画眉鸟笼子往地下一撂，观众便习惯地驻足围看。他手摇一把破扇子，两眼频频转动，经常用诙谐语言引人发笑。他说的曲目有：《滋儿淘气》、《塑二爷跑车》、《古董糊驴》、《刘罗锅私访》等，都说得娓娓动听。他还擅长仿学各种吆喝叫卖的“货声”，突出个学字，学的神似、声似，维妙维肖。当说完一段向观众要钱时，两手往腰里一叉，用眼神示意，从来不讲一句话，观众没有走开的。他给相声表演另闯了一条路子。缺点是有时刻薄挖苦观众，言语粗野，有时拐弯抹角暗骂观众。有一次他说：“说书唱戏都说有钱人家睡的是象牙床。谁见过?!整个床哪能都是象牙？床的前后左右四周围什么狗骨头、狼骨头、野兽骨头、什么骨头都有。（说到这里他自己站在场地正中央）只有床的正中间那块，才是真象牙呢！”观众乐了，再仔细一琢磨，被他暗骂了，但也无可奈何。他的相声只有学货声》流传了下来。

粉子颜。名字已不可考。他在天桥撂地说单口相声，粉子指的是白沙子，他用白沙子在地上洒字，是向朱少文学的。他自称是朱少文的盟兄弟。他常在地上写的对联，有一幅是：“书童研墨墨抹书童一手墨，梅香添煤煤爆梅香两眉煤。”粉子颜说这是康熙皇帝创制的绕口令体对联，是否属实，有待查考。他常说的笑话和中篇单口相声俗称《八大棍儿》。曲目有《康熙私访四霸天》、《刘墉参皇上》、《神力王》等。这些曲目近似评书，笑料不多，有的一直流传到今天。

在清末有些评书演员（如双厚坪），在书场中偶尔也说这些曲目，这说明单口相声和评书两个曲种，经常取长补短、互相借鉴是由来已久的。

孙丑子。名字也不可考。他是朱少文的师兄弟。由于面目丑陋，就靠耍怪相逗观众一乐。每逢春节游人最多的时候，他扮做孝子的模样，身穿白袍，披麻戴孝，拿着哭丧棒，举着招魂幡，哭着号着哗众取乐。这种低级趣味使相声走入了歧途，自然而然被淘汰，这是必然的。《天桥杂咏》中说他“为谋生计戴麻冠，行哭爸爸又呼冤，莫道国人多忌讳，也知除假使真钱。”他的学生恩子，也学了这些庸俗表演，其后再也没有流传下来。

范有缘。俗称其为小范，系朱少文的学生。一八九五年前后他在天桥撂地说相声。他身材矮小，面目呆滞，口齿清脆，嗓音宏亮，生旦净丑都能演唱，学唱节目演出的较多，有时也演双簧的前脸儿。他一个人能分包赶角演一出京剧《打龙袍》，演唱滑稽二簧比云里飞早三十多年。

阿彦涛。他又名阿老二，一九一一年前后在天桥演出，比朱少文晚十几年，过去有人说他是相声的创始人，是不确切的。他擅长自编自演，讽刺当时社会上的虚子、混混儿（官僚、地主的帮闲）和土包（土财主），故事源源本本，人物绘声绘色，很受八旗兵和旗人的欢迎。《江湖丛画》曾绘图配诗说他“辫子低垂手插腰，开言四座笑声招，莫因流口讥生意，社会人情胜笔描。”“江湖阿二旧知名，矮凳高棚说相声，最好一场虚子说，挣钱只顾捧旗兵。”从诗中可以看到阿彦涛演出时，已经从露天撂地走进有布棚、板凳设备的

书场了。

李德扬。他的艺名叫“万人迷”，幼年跟随长辈在天桥撂地说相声。一九一一年后，北京新开设许多曲艺园子，李德扬、张麻子合说的对口相声，开始登上舞台，与“鼓界大王”（京韵大鼓）刘宝全合作同台演出。李德扬相貌很怪，长脸、大眼睛、马牙，表演时总是绷着脸，从来没乐过，人称他是“冷面滑稽”。张麻子是一张笑脸，两人一捧一逗相得益彰。遗憾的是一九一九年张麻子去世后，由卢伯三接替，就稍显逊色了。李德扬常说的单口相声有：《塑二爷跑本》、《宋金刚押宝》、《可古进京》等。他口头创作了很多相声“垫话”，还创作了对口相声《大审案》（大审诓供）、《绕口令》、《酒令》等，改编、整理了对口相声《对春联》、《打灯谜》、《挑春》（卖对子）、《交地租》等。谈到他的成就，谭伯如曾在《相声之我见一文中称道“从前相声艺人文盲较多，表演节目大都传自口授，往往以讹传讹，出现不少谬误……万人迷在杂耍园加演的相声，词句修洁，俗不伤雅，进步显著。经过这一番演变，相声的社会地位显著提高。”

焦德海。他是朱少文学生徐有禄（徐三）的学生，先在天桥撂地，后在青莲阁茶社等园子说相声，一直说到三十年代初。他很注意语言的精炼、纯洁，观众说他“没有粗鲁刺耳难听的言词。同样的言语，别人说来没什么稀奇，也并不滑稽，可是只要经过他的嘴一说，由于声调的感应，表情的逼真，虽是不稀奇的话，也变成了生动的语言，令人捧腹大笑。”他与刘德智合作，用自嘲、装憨的手法，表演《坟头子》，把知错不改、自以为是、坚持谬误、文过饰非的人摹拟得入

骨三分，讽刺的淋漓尽致。他在天桥演出时，观众人山人海，很受欢迎。他还常被约请参加堂会演出，扩大了相声的演出阵地。他的学生有：张寿臣、骆彩翔、白宝亭、于俊波等。

张寿臣。他的单口相声老师是李德扬，对口相声老师是焦德海。他吸取两家之长，融汇贯通，发展提高，自成一家。他在天津曲艺园子里演出了四十多年。在“五四”运动影响下，他创作了相声《揣骨相》，讽刺了卖国贼曹汝霖、章宗祥、陆宗舆。说他们是“损骨头、没骨头、大贼骨头，残害同胞，吸尽民脂民膏，以外人为护符，卖国求荣，明知挨骂装聋。”这反映了当时人民群众“除国贼，御外侮”的愤慨情绪，揭露了反动政客的卑劣行径和丑恶本质。张寿臣用相声做武器参加严肃的政治斗争，旗帜鲜明，爱憎分明，这在当时是难能可贵的。张寿臣还创作了许多相声“垫话儿”，整理改编了单口相声《化蜡钎》、《小神仙》（丢驴吃药）、《巧嘴媒婆》、《姚家井》等。他整理改编的对口相声《三节会》（开粥厂）、《地理图》，与陶湘如合说灌制成唱片后，曾风行一时，使得相声这一艺术形式，从京、津两地普及到全国各地。据他的徒弟刘宝瑞介绍：张寿臣知识渊博，有真才实学，历史人物，年代掌故无不知。

清代满族子弟经常在王公府第中互相应酬演唱。在他们演唱的全堂八角鼓中，有一种曲艺形式叫“逗哏”，也是两人对口说的，题材以文学游戏较多，多系文人创作。清末有常茂亭、汪德亭等，号称“八大亭”，以“逗哏”享名。他们能唱能说，《蕉窗随笔》上说：“宗室八旗，无贵贱贫富上下，咸以工唱为能事，其偶然登台者，名曰‘清串’，谓之‘清客’。”辛

亥革命后，这些人为了谋生，从“清客”也转为职业相声演员（如高玉峰、金晓山、谢芮芝等）。他们的创作如《酒令》、《拆字》、《打灯谜》、《铃铛谱》、《八扇屏》等，也出现在舞台上，成了经常演出的保留节目。这种合流，使相声演出内容发生了变化，进一步适应了雅俗共赏的需要。

张寿臣以后，有成就的相声演员有三位。解放初期有人说：“现在相声界的中坚分子，如常宝堃（艺名小蘑菇，抗美援朝时牺牲在朝鲜）之老练稳健、马三立之细致纤巧、侯宝林之渊博新颖，均能独树一帜。”这段话概括的很简明扼要。他们的成就尽人皆知，这里就不赘述了。

在我们学艺过程中，还有很多名艺人活跃在当时舞台上，如郭荣启、赵佩如、常连安、常宝霆、常宝华、郭启儒、刘宝瑞、赵霭如、王长友、王世臣、苏文茂、朱相臣、孙宝才、王树田、康立本、张永熙、孙少林、高桂清、严笑如等，他们在艺术上各有独到之处，同时给过我很大的教益。

（3）传统相声的概貌

据老演员回忆，最早的传统相声节目共有三十二段。过去习惯的说法是：“八怯（倒口）、八贯（贯口）、八子母、八个合。”后来，才发展到三百多段。这些节目大都是历代演员们创作或改编的。前面谈过的那些段子以外，现在能了解到来龙去脉的如《字象》，是朱少文根据《笑谈续录》上的“临阵脱逃”改编的；《画扇面》源于笑话“画扇”；《天文学》源于笑话“谈天”；《造厨》源于笑话《偷油》；《两种脾气的人》源于笑话“问靴价”；《扒马褂》源于《笑林广记》的“圆谎”；《怯吃饭》源于

戏曲《入侯府》;《武松打虎》源于吴趼人的“滑稽谈”。“滑稽谈”原文只有一百一十三字:

“剧场上掮旗枪扮兵卒者，俗谓之跑龙套。某甲业此，而赌博无赖。屡向小生某乙乞贷，乙久厌之。会甲博负，又向乙贷百二文，乙不应。是日剧场演景阳冈故事，乙扮武松，甲扮虎。往来扑跌虎终不死。乙初莫名其妙，既而顿悟借贷事，因执虎耳而言曰:‘畜生，借给你吧!’拳起语出，语毕拳落，虎乃死。”把文言文变成口语，情节人物稍加丰富就成了一段相声。这都是清代的。还有一段《铃铛谱》，是根据宋代苏东坡的《艾子杂说》改编的。它讽刺的是自作聪明、不懂装懂、乱用逻辑推理使人失笑的那种人。演员们在撂地演出时，为了招揽观众，有时甲、乙扮作找人问事、找人相面、买卖当票。这些“开场白”作为吸引观众的一种手段，日积月累就形成了《庙游子》、《相面》、《哭当票》三个段子。演员们为了业务竞争的需要，有时也向其他技艺学习，编成相声。象《大保镖》就是仿学练把式的生意口，加上一些“包袱”。《拉洋片》就是甲、乙扮演的滑稽拉洋片。为了丰富曲目，相声演员有时也清唱“二黄”或两、三个人分包赶角演唱一出京剧，也做为一种相声段子。这种表演方式是受了天桥“八大怪”之一“云里飞”的影响。云里飞(白宝山)的父亲老云里飞(白庆林)，从清末就在天桥设专场演出。二十年代以后，云里飞继承父业，带着儿子白全福、学生马艳华、夏丽华，演唱滑稽“二黄”(只搞一点简单化装)。云里飞唱丑，有时一人多角，一会儿大摇大摆引吭高歌;一会儿扭扭捏捏、珠喉婉啭;有时插上一段相声。当时有人评论“云里飞演的既不是相声，

也不是清唱，是两者兼有的一种杂耍。”三十年代初期，侯宝林、郭全宝同志都在这儿学习过。后来他们和白全福一度去天津，都成了专业相声演员。他们学唱的京剧是在云里飞那里打的基础，有些“柳活儿”（学唱），如《炸酱面》、《戏迷上厕所》、《空城计》等，基本上是云里飞的创作。

通过几十年艺术实践，演员总结出一句话：相声讲究“说”、“学”、“逗”、“唱”。

“说”——吟诗，对对联，猜谜语，解字意，说绕口令，反正话，颠倒话，歇后语，俏皮话，短笑话（如《熬柿子》、《天王庙》等）以及“批”（《歪批三国》、《批生意》）、“念”（贯口、《菜单子》、《洋药方》）、“讲”（中篇故事如《化蜡钎》、《解学士》等）。

“学”——过去常说：“学点天上飞的、地下跑的、河里浮的、草棵里蹦的。”它带着表演口技的痕迹。实际上后来只是学各省各地方言；戏曲、曲艺唱段、各地叫卖吆喝货声；男女老幼的讲话和音容笑貌以及行动坐卧走的姿态；见面的礼节等（这方面的曲目有《学四省》、《学四相》等）。

“逗”——甲、乙二人作一宾一主、一智一愚或一正一反，两不相让，用滑稽、幽默的口吻，互相捧逗，讲述社会情况，加以评论、褒贬、讽刺嘲谑（如《论捧逗》、《老老年》、《打灯谜》等）。

“唱”——演唱无伴奏的弦子书（开场小唱）、太平歌词、民间小调及仿学京剧、滑稽二黄和其他曲艺、戏剧等。

以上这些，就是表演传统相声的艺术手段，今天的相声表演，同样也离不开这些。

据六十年代初有人调查，传统相声段子约有三百多段，其内容比较健康的约分五类：

1.讽刺封建统治阶级的愚昧无知及封建文人等昏愦贪婪的，如《关公战秦琼》、《连升三级》、《风雨归舟》等。

2.揭露资产阶级金钱第一的丑恶本质，批判小市民梦想发财的贪欲，说明万恶旧社会尔虞我诈的，如《扒马褂》、《梦中婚》、《化蜡钎》等。

3.揭露江湖术士骗人黑幕，讽刺批判小市民愚昧落后的，如《小神仙》、《相面》、《测字》、《拔牙》等。

4.通过诙谐的叙述、讲解、介绍，帮助听众了解世俗，增长见识的，如《琴棋书画》、《歪批三国》、《卖估衣》、《文章会》等。

5.仿学戏曲演唱、各地方言，使人感觉招笑可乐，或通过文字技巧表现机智逗哏的欣赏性段子，如《黄鹤楼》、《对对子》、《打灯谜》、《绕口令》、《学梆子》、《学坠子》、《学大鼓》等。

以上五类段子，约计四十余段。由于作者（演员）历史的局限性，缺乏明确的政治、艺术观点，这些段子在比较健康的主题中，也还掺杂着一些糟粕、低级趣味，需要去芜存菁地去整理它。其他大量的传统段子，主要存在着五类问题：

1.颂扬卖国贼、反动军阀及地主、资产阶级生活方式的，如《白事会》、《打白狼》、《国民大事记》、《夸住宅》等。

2.污蔑劳动人民，宣传劳动可耻，以丑化挖苦劳动人民来逗笑的，如《掏沟》、《五星楼》、《猪吃豆腐》、《怯拉车》、《怯洗澡》等。

3.宣扬小市民低级趣味的，如《家堂令》、《六口人》、《反

七口》、《口吐莲花》、《牛头轿》等“伦理哏”；讪笑生理缺陷的，如《学聋哑》、《哓巴会》等；提倡乱开玩笑、幸灾乐祸的，如《古董王》、《黄金台》、《剃头》等。

4.提倡剥削阶级腐朽生活，散播反动文化的，如《打牌论》、《妓女打电话》、《学话剧》、《学流行歌曲》等。

5.把愉快建筑在演员痛苦身上，用打人来逗笑的段子，如《酒令》、《拉洋片》等。

一九三〇年以前，京、津两地的相声演员仅有少数人进入曲艺园子演出，大部分人是撂地演出。一九三〇年以后，天津东兴市场等地建立了有铅铁皮屋顶的茶社，北京西单商场也在三十年代末建立了启明茶社，集中了较多的名艺人演出相声专场。从此，相声演员走进室内演出，有了固定场所，扩大了观众面，演员之间也促进了业务交流。但由于这种演出是一段一段的“零打钱”，段子重复，质量不高，演员们的艺术水平提高的比较缓慢。到北京解放前止，相声通过前辈演员的不断创造，五代演员的辛勤探索、研究，积累了三百多个段子，并流传到济南、西安、沈阳、武汉、南京等城市，使相声在曲艺中成为具有全国性的、群众喜闻乐见的主要曲种之一。

（4）讽喻时弊的战斗传统

相声是民间口头流传的曲艺。相声演员继承了唐、宋以来讲笑话、说诨话讽喻时弊的战斗传统，和劳动人民同呼吸、共命运。自相声诞生开始，就敢于讽刺统治阶级的残暴、昏庸、腐败，揭露封建社会的黑暗。最早产生的《八大改行》（现名《改

行》)，反映了封建专制制度的残酷、暴虐，艺人们被迫害的悲惨遭遇和劳动人民对反动统治者的愤懑。它用夸张的手法，组织了与主题、人物、情节有紧密联系的“包袱儿”。开头不久有这样一段：

甲：光绪三十四年皇上死啦！天下不准见红的……那年头连卖菜都受限制。

乙：受什么限制？

甲：卖油菜、白菜、扁豆、黄瓜行，卖红萝卜不行。

乙：那有什么关系？

甲：红东西不准见。

乙：那是天然长的。

甲：你要卖也行，得做蓝套儿把它套起来。（包袱）

乙：嗬！

甲：那年头吃辣椒就只有青的。

乙：红的呢？

甲：见不着。谁种的辣椒一瞧是红的，赶紧摘下来刨坑儿埋起来。

乙：怎么不卖呀？

甲：不够套儿钱！（包袱）

——（据侯宝林同志整理本）

这个小段落有两个辛辣的“包袱”，表现了生活在社会底层的艺人对封建制度的不满。

单口相声《连升三级》，讽刺了明代宫廷内外的昏愦无能。相声《字象》，一针见血地讽刺了清代的吏治腐败。表演时先写一个字，说它象个什么物件，当过什么官，为什么丢官罢

职，有问有答，痛快淋漓：

甲：（写个“二”字）

乙：这象什么？

甲：象一双筷子。

乙：当过什么官？

甲：当过净盘大将军。

乙：为什么丢官罢职？

甲：因为它好搂。

乙：咳！我也写一个。（写个“丙”字）

甲：这象什么？

乙：象个粪叉子。

甲：粪叉子五个齿儿，你这个怎么四个齿儿呢？

乙：锛去了一个。

甲：当过什么官？

乙：点屎。（“典吏”的谐音）

甲：为什么丢官？

乙：因为它贪脏。（“贪赃”的谐音）

清末（一九〇八年）英敛之在一篇文章中说相声演员登台时“……不过随意将社会中之情态摭拾一、二，或形相，或声音摹拟仿效加以讥评。……感动力亦云大矣。”他还写下了当时流行的一段相声《大人大人》的内容。据说清末京师的九门提督，为显示威风，他出门时，常找一些叫化子式的看卫兵在前边吆喝：“大人来了！”到处弄得人心惶惶，鸡飞狗走。相声里说：这些叫化仪仗队，手执黑皮鞭，走在前面开道，高声叫喊：“大人来了，骆驼抱起来！”我的理解是：骆驼躺

在道上，有碍提督大人的路，提督大人来了，就是拖不走，也得"抱"走 仪仗队接着又喊："大人来了，驴车赶沟里去！"为什么要赶沟里去呢？车子破了不好看，要让路给九门提督大人走，不赶沟里毁掉，还有什么别的办法呢？仪仗队还叫："大人来了，把孩子摔死！"小孩子怎么能摔死呢？因为孩子们在道上哭闹喊叫，有碍九门提督大人路上安宁，叫领着他们的老太太们把这些孩子"摔"死，不就什么嘈杂声音也没有了吗?！总之，从人到牲口，什么都没有九门提督大人的"威风"重要。可以看出，七十年前这种富有政治意义和战斗精神的单口相声，在社会生活中已经起到积极的作用。在"五四"运动鼓舞下，讽刺抨击卖国贼的相声《揣骨相》，反映了当时北京人民的爱国精神，它痛骂曹汝霖之流是"贼骨头"，真是大快人心。

辛亥革命以北洋军阀的头子袁世凯代替了清王朝的宣统皇帝告终，"民国"和"帝制"成了同义语，人民仍处在水深火热之中。相声演员编了一段太平歌词《颠倒颠》（又名《世态炎凉》）进行揭露，开头八句是：

甲：中华民国颠倒颠，

乙：有钱的好过没钱的难。

甲：有钱的开了一座典当铺，

乙：三分二利钱赚钱不费难。

甲：没钱的要把小买卖做，

乙：顾不上吃也顾不上穿。

甲：我说此话您若不信，

乙：您就到红白棚里观一观。

（下面转入“正活”，揭露那些虚子、混混儿摘溜须拍马的丑态。）

军阀统治年代，敢公开唱“中华民国颠倒颠”，是颇有胆略的。一九三三年有这样一段相声“垫话儿”：

甲：这个年月做咱们这种生意才糟心呢！

乙：谁说不是呢？

甲：干这个实在不如要饭吃好。

乙：对啦！

甲：您瞧我们街坊有一家，两口子跟前有六个孩子。爷们去拉车，娘儿们给人家缝穷，六个孩子捡煤核。一天开开门八口人的嚼谷，天天早晨起来去打粥。前天爷们把脚蹉了，天气一冷，娘儿们也不能出来缝，孩子们全没有棉衣服，大冷的天出不了屋。您瞧这份糟！

乙：那可是真糟心。

甲：昨天赈灾处调查了，按人口给。

乙：一个人十斤杂合面。

甲：一个人两袋儿上好的洋面，一千斤煤，四十斤肉，两件狐腿儿皮袄，两根金条，十四个金镯子，一千块现洋。

乙：这是赈灾处给的？

甲：抢的。

乙：官逼民反嘛！

（下面转入《大保镖》）一九三三年的北平，正在国民党反动政权统治之下，农村破产，工人失业，劳动人民日益贫困，社会秩序异常紊乱。相声演员沦落天桥撂地，生活在社会底层。他们把自己的耳闻目睹，创作成相声“垫话儿”，

通过嬉笑怒骂，抒发了对反动统治的不满。

抗日战争年代，一九四二年日本侵略者大举进攻华北解放区，搞"治安强化运动"。当时物价暴涨，人民生活日益困苦。相声演员常宝霖深有感触，编了这样一段"垫话儿"：

甲：现在是第四次"治安强化"啦！

乙："治安强化"究竟是怎么回事？

甲：物价落钱，原来洋面卖五万一袋儿。

乙：那么现在呢？

甲：四万八啦！再过两天也许落到四万五；到第五次"治安强化"也许落到四万一袋儿；第六次"治安强化"就能落到两万一袋儿。

乙：能够吗？

甲：绝对能够。不过，袋儿略微小了一点儿，不够四十四斤了。

乙：也得够四十斤。

甲：不到。

乙：三十斤？

甲：到不了。

乙：那应多大袋儿呢？

甲：也就跟牙粉袋儿似的。

它表面上先褒，实质上是尖锐的贬，反映了敌占区人民对日本统治者的不满情绪，揭露了搞"治安强化"的恶果。常宝霖表演以后，曾遭到日本特务的传讯。但，这段深得人心的"垫话儿"，却被群众起名为"牙粉袋儿"在京、津一带广泛流传。

解放战争时期，一九四七年五月，国民党统治的地区物

价飞涨，民怨沸腾，爆发了反内战、反饥饿运动。新年时出现过一段相声《双过新年》，通过对对联倾吐了人民的心声。它最后一段是：

甲：……上联："天增岁月人增寿，"

乙：下联是："春满乾坤福满门。"

甲：我对的是："煤掺石头米掺砂！"……又给灶王爷写了个上联："上天言好事，"

乙：下联是："回宫降吉祥。"

甲：不，我对的是："回头买杂粮。"

乙：干嘛回头买杂粮呀？

甲：回头你不买，一会儿它又涨价了！

北京解放初期，侯宝林同志为揭露蒋介石假抗战真反共、坐享胜利果实的丑恶行径，曾创作了一段"垫话儿"：

甲：在国民党反动统治时期，那伤兵还惹得起吗？他来看戏得好烟好茶招待着，看完戏站起来就走。

乙：钱呢？

甲：别提钱，你要一提钱，他的回答是这个（学南方口音）："老子抗战八年，到哪里也不花钱的！"

乙：这叫什么话！

甲：就这套，还不管多大年纪都说这套。来个小孩子也说这套（学南方带奶音儿的小孩）："老子抗战八年，到哪里也不花钱的。"

乙：奶音儿还没退哪！

甲：一问他多大年纪啦？才十二岁。

乙：那就抗战八年啦？

甲：是啊！后来仔细一研究才明白，敢情他妈生他的时候，

家里没床，他在炕上站了八年。

这一段，前面形象地勾勒出反动爪牙的无耻霸道行径，后面用“正理歪讲”抖响“包袱”，讽刺得尖锐，暴露得深刻。

解放前相声演员被称做“说相声的”，大都是穷艺人，政治上受歧视，生活上受压迫，是最受苦受难的阶层。他们和劳动人民整天在一起，对一些大是大非有共同的看法，敢于反映人民的爱憎。他们的相声段子，尽管是含沙射影、指桑骂槐，但这种“光脚的不怕穿鞋的”“穷不怕”精神，也是很可贵的。可惜这方面的即兴“垫话儿”、“开场小唱”没有记录，大都散失，时过境迁，湮没无闻，只剩下一鳞半爪而已。

（5）解放以来相声的发展

北京解放后，戏曲曲艺演员，经过讲习班的学习，提高了觉悟，为彻底改革相声，边改编，边演出，边实践。相声演员侯宝林、孙玉奎、常宝霖等十一人发起，于一九五〇年一月成立了“相声改进小组”，推动了相声的整旧创新工作。老舍先生说：“改进相声这是件值得表扬的事。”他们创作的新相声：《婚姻与迷信》、《一贯道》等，很受群众的欢迎，澄清了部分人以为“解放了，相声要被淘汰了”的糊涂观念。

在毛主席“百花齐放、推陈出新”文艺方针的指引下，经过广大曲艺工作者（包括相声演员）、工农兵业余爱好者的共同努力，一九五二年以来，相声有了不少创造、革新和发展，创作、演出了一大批反映现实斗争的新相声，整理改编了不少传统相声中的优秀段子。相声充分发挥了轻骑短刃的

特点，已经成为讴歌新社会、新人新事，讽刺旧事物、旧习俗、旧思想的有力武器。相声积极配合三大革命斗争，发挥了它的战斗作用。从反映抗美援朝运动的《反击战》到反映建国十周年巨大成就的《昨天》，以及《社会主义好》、《买猴》、《夜行记》等，都在五十年代脍炙人口，有的至今保留。相声的观众，解放前只限于市民和工人，从五十年代开始，逐渐深入到工厂、农村、部队、机关、院校中去，上舞台、广播、电视，观众越来越多，越来越广泛。它已成为人们文化生活中喜闻乐见的一种艺术形式了。

毛主席和敬爱的周总理生前很喜欢听相声，同时很关怀相声的成长和发展。五十年代初，侯宝林、郭启儒同志就多次为毛主席表演过相声，六十年代初期，我们中央广播文工团说唱团的相声演员们，常去中南海为毛主席、周总理等领导同志表演，也听到过一些指示，今天回忆起来历历在目，倍感亲切：

一九六二年初，毛主席曾派人向相声演员索取资料。当时来人说："这是毛主席要的，抽空他要研究一下，所以这些相声资料就不还回来了。"一九六四年有一天我和另一个演员去给毛主席演出。毛主席问："怎么好久没见到你们？"有人汇报说："他们到山东农村体验生活去了。"毛主席说："写了新相声了吗？我听听。"我们就给毛主席表演了新创作的《画相》、《跳大神》、《黑斑病》三段相声，一共演了四十分钟。这是唯一的一次长时间演出。演完后，毛主席亲切地指出："还是下去的好！"这给演员指明了前进的方向。多年来我们一直遵照这个指示不断的深入生活，丰富了我们的创作，提高了我们的表演。

毛主席也很喜欢听相声的录音。他爱听的小段是《装小嘴》、《拔牙》。在看相声演出时，他喜欢的是语言幽默、含蓄，有些回味的段子，如《讲帝号》、《歪讲三字经》等，不喜欢听那些打打闹闹夸张过火的段子。有一次我和高元钧同志表演了一段传统相声《黄鹤楼》给毛主席看。这个段子是闹剧式的，甲有时从乙身上找"包袱"。演出后，第二天听到传达毛主席的意见："以后不要演这样的节目，对老演员不够尊重。"这对我们今后的路子怎么走是个重要的启示。

敬爱的周总理六十年代初有一次指出："要写一个球场上的观众不遵守秩序、纪律的相声，比赛以前放放录音。我们是个大国，输了球不能输人。"一九六二年初，周总理问起最初传统相声是怎么表演的，侯宝林、郭启儒、郭全宝几位同志汇报了当初撂地用白沙子洒字的情况，作了洒字表演，还表演了一段过去演出的滑稽二簧。总理还亲切的关怀青年一代的成长，问我："你学相声毕业了没有？有没有自己的创作？演一段我看看。"我立即表演了《登山英雄赞》。总理听后对《人民日报》的同志说："这段相声很好，《人民日报》可以发表嘛！"他老人家对演员搞新相声创作，给予很大的鼓励。有一次总理在人民大会堂山东厅接见参加27届世界乒乓球赛归来的中国队时，让侯宝林同志和我也参加了。总理愉快地说："他们是乒乓球冠军，你们是相声冠军，见一见面，向你们都表示祝贺！"总理的话象暖流通遍了我的全身，我心里感到热乎乎的。一九六三年有一次，我和另一个演员穿着短衫去紫光阁演出。演完后，陈毅同志到休息室问："为什么要穿这样的服装？"接着具体指出："你们不是耍杂技的，还要穿长

衫，穿长衫幽默嘛！”过了几天，我们穿长衫去演，陈毅同志把总理请到休息室说：“我的意见要他们穿长衫，不能短打扮，你同意吗？”总理说：“我同意。长衫是我们的民族服装，你们相声演员把它保留下来也有意义嘛！”他们对相声演出是那么关怀，这给了我们很大的鼓舞和鞭策。

粉碎“四人帮”，文艺得解放。相声一马当先，冲锋在前。短时间内创作表演了«帽子工厂»、«“四人帮”办报»、«好梦不长»、«特殊的生活»、«白骨精现形记»、«舞台风雷»等新段子，象投枪、匕首刺向“四人帮”要害，狠揭狠批，不仅数量多，而且质量也较高，受到中央领导同志和广大人民群众的好评。在党的十一届三中全会精神鼓舞下，整个文艺园地百花齐放的繁荣前景已经在望。相声这朵花也必将开放得更加绚丽多采。在广大专业、业余相声作者、演员们的共同努力下，一批批立意积极、格调清新、趣味隽永、逗笑动听的新相声和新整理改编的传统相声，正在不断涌现。如«如此照相»、«假大空»、«皆大欢喜»、«约会»等。在奔向社会主义现代化的宽阔大道上，相声必将为“团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人”更好地发挥战斗作用。

二、相声的种类

（1）单口相声

单口相声由一个演员表演，是说笑话的铺张发展，是对口相声的原始雏型。它所选的题材，既要有生动曲折的情

节，又要有引人发笑的故事，这样才能跌宕起伏，安排妥贴，谐趣横生，娓娓动听。相声的特色是以语言为主，表演为辅的。单口也一样。演员时而作为第三者叙述，交代情节、介绍人物、描绘景物；时而形象地摹拟人物的声调语气、音容笑貌、举止动作、气质神态；时而剖析每个人物的思想活动、内心独白，有时说、表结合，对话夹插叙；有时手眼交替，讲述加评论；有时提出问题；有时特加注解。虽然"一人多角"，却能使观众听得一清二楚，并被带进虚拟的场景中去。例如«珍珠翡翠白玉汤»最后段落：（"宫廷设宴"）说朱元璋要请文武百官喝他当年讨饭时喝过的泔水汤，却美其名曰"珍珠翡翠白玉汤"（即剩米饭、烂菠菜、馊豆腐熬成的汤）。说到这个场景，演员先铺垫好大臣们的心理活动——皇帝赐宴一定是珍馐美味，要多吃一些。然后，描绘太监端汤时闻到酸气味，急忙扭脸的动作神态，夹叙、夹摹拟动作夹议。当说到摆好汤，同饮后，大臣们纷纷恶心欲吐的狼狈相时，又剖析朱元璋的内心活动："好哇！你们只能跟我同安乐，不能共患难！今儿个，非整治你们一下不可！"接着，摹拟人物："众位爱卿，此汤滋味如何？"大臣们恶心得说不出话来，可又不敢说不好，只好伸出双手的大拇指表示赞美。朱元璋看了说："你等不语，各伸双指，朕已明白你等之意。甭问：你们每人想再来两大碗！"在这个段落里，演员一个人就摹拟了皇帝、太监、众大臣等一群人物，进进出出，使人如闻其声，如睹其人。人物心理的剖析也入情入理，一抖"攒底"包袱儿，观众抑制不住的笑声，自然迸发出来。这个段子是解放后新编的。过去的单口相声立意不新，铺叙多，

人物对话罗唆，失之于“瘟”。这个段子在说、表、摹拟、评论等方面，均有创新，成了刘宝瑞同志的代表作之一。传统相声中比较好的单口相声有：《连升三级》、《化蜡钎》、《小神仙》等。新创作的有《追车》等。

（2）对口相声

对口相声是由甲（逗）、乙（捧）两个演员合说的。甲、乙两人既要产生深刻的、揭示主题的矛盾，互相问答或争辩，又要掌握分寸，避免相互嘲弄、挖苦或不尊重。甲的“说”需要乙的烘托才能简明扼要的说出问题，讲出生动的故事，刻画出活生生的人物，达到滑稽风趣，“逗”出笑来。这样才能产生强烈的艺术效果。

对口相声中的甲方，相声术语称为“逗哏”，乙方称为“捧哏”。逗哏与捧哏的关系，在演出中是一体的，从位置上讲，是同等的。没有捧哏的合作，逗哏不好表演；捧、逗合作不默契，演出效果也好不了。但是，从演出的实质上来看，又应该是甲为主，乙为辅。打个比方，甲、乙关系有点儿象演唱与伴奏的关系，或是戏剧中主角与配角的关系。在舞台上，甲应起主导作用，乙应起陪衬、烘托、衔接、转向的作用。陪衬，就是绿叶扶持红花；烘托，就是云彩烘托明月；衔接与转向，就是指表演中乙要为甲起连接、传递、铺垫、跳跃、转折等作用，以便于甲能灵活自如地叙述事件或描绘人物。这在相声术语中叫做“给肩膀儿”、“台阶儿”（又叫垫砖儿）、“搭桥儿”。

（3）群口相声

群口相声由甲“逗”、乙“捧”、丙“腻缝”三人表演（也有四人表演的）。每个人摹拟一个有特殊性格的人物。对事物的看法或三人各执一词，或甲、乙各执一词，丙在中间调和，形象地反映具体人物和具体事件。传统节目中的群口相声有《扒马褂》、《训徒》等。

解放以来从“三反运动”开始，相声的内容有了很大的发展和变化，反映的题材更为丰富，表演的水平也逐渐提高。相声形式中甲逗、乙捧，甲聪明、乙愚蠢的定型关系也有了改变。过去是甲一味从乙身上“抓哏逗笑”，乙起的作用不如今天这样重要。今天乙已经从“糊涂人”的代表变成了观众的代表，甲通过乙来和观众交流感情。乙一方面有问有答、有评论地对甲进行争辩，一方面又为甲进行铺垫，为深化主题通力合作，共同发挥作用。这样，既解决矛盾又掌握了分寸，避免低级庸俗、过火等不良倾向。

（4）对口相声的五种形式

1.一头沉：甲台词较多，以甲的叙述、介绍、评论、讲解、摹拟为主。乙听见叙述的同时，有时与甲议论发表看法，有时提出问题请甲解释，更多的是为甲的论点作补充。通过乙严丝合缝的衬托，点出问题，加深矛盾，揭示主题，抖响“包袱”。目前的新创作大部分属于此类。如我们写的《四化与四话》便是一例：

甲：同志们！同志们！同志们！

乙：你倒是说呀！

甲：我从哪儿说起呢？

乙：你从头说起呀！

甲：对！首先让我向大家做个自我介绍吧。我是参加工作不久的一个女孩子。

乙：女孩子？

甲：可有人说我有男同志的性格。

乙：你本来就是个男的。

甲：这次我们厂里搞技术革新竞赛，我和我妹妹在老师傅们帮助下，共同设计了一台全自动刨板机……

乙：姐妹俩搞革新。

甲：对了，我忘了给大家介绍了，他就是我妹妹。（指乙）

乙：谁呀！？

下面接着甲就叙述参加评奖大会后的体会，转而评论某些干部爱说假话、大话、空话、套话的毛病，边摹拟边讽刺。乙有时帮助点题，有时帮助强调重点，有时代替甲的对话人物，有时只管翻“包袱”。

2.子母哏：以叙述争辩为主，基本没有故事情节，甲、乙双方对事物看法各执一词，通过一环一扣紧凑的辩论，使主题层层深入，给观众留下深刻印象。如《挖宝》：

…………

乙：我跟猪有什么联系？

甲：有啊！比方说：你早晨起来，穿上猪毛线织的毛衣毛裤，套上那身猪毛粘胶抽丝的混纺制服，系上猪皮带，

蹬上猪皮鞋，拿过猪鬃牙刷漱完了口，用猪胰子洗完了脸，提着猪皮包，你到早点部来碗馄饨，排骨汤特别的肥……

乙：净是猪啊！

甲：你是不是跟猪有联系？

乙：是有联系。哎，下班以后我去看电影，有联系吗？

甲：有哇！你一进电影院就坐在猪……

乙：啊?!

甲：不，就坐在猪皮面儿的椅子上了。

乙：你倒是说清楚了。我坐的那椅子没面儿，是木头的。

甲：木头的？

乙：还有联系吗？

甲：有啊！那电影胶片有的就是用猪皮做的。

乙：猪皮能做电影胶片？

甲：不单能做电影胶片，还可以做照像、透视的胶片，这是工人同志创造发明的成果。

乙：好！我要是参加体育活动打打球呢？

甲：足球、篮球、排球，都有猪皮的。

乙：我打的是乒乓球。

甲：乒乓球？

乙：对啦。

甲：那跟猪也有联系。

乙：猪皮乒乓球？一打"噗噗"的，怎么打呀？

甲：乒乓球是化学的，可你没案子也打不了哇。

乙：是呀。

甲：案子用什么做的？

乙：木头呀。

甲：木头哪来的？

乙：大树呀。

甲：哪有这么粗的树呀？

乙：一块一块粘到一起的。

甲：拿什么粘？

乙：用猪鳔啊……

甲：这不联系上了吗？

甲乙双方都振振有词，产生连锁包袱，但贵在通情达理，切忌强词夺理、故意狡辩。

3.贯口活：又名“背趟子”。甲为了阐明观点，说明问题，把叙事、辩理的大段台词，有节奏地背诵出来，强调口齿清晰，一气贯通。《莺歌燕舞》就是用“背趟子”组成的：

甲：这里有山珍海味，品种齐全：云贵的银耳，吉林的人参，海南的咖啡，北京的小吃，大连的海产，上海的饼干，福建的茶叶，广东的三鸟，贵州的茅台，中华、牡丹香烟，河南的烤烟，四川的雪茄，杭州的龙井，云南的红茶。

乙：我这儿连吃带抽。

甲：吃完了给您打一针葡萄糖，闻点薄荷冰，抹点清凉油，喝点脑灵液，吃几片胃舒平，临走带几盒大山楂丸。

乙：连药我都吃。

甲：我怕你撑坏了。

下面继续介绍广州出口商品交易会上的纺织馆等。贯口有大、小贯口两种，上例是小贯口。如《地理图》、《菜单子》就是用的

大贯口。贯口活由于突出语言声调，节奏鲜明，琅琅上口，给观众的印象也深刻。按体裁可分成：论文体、故事体、韵文体等。

4.倒口活：又名“怯口”，主要是学方言方音。创作时，根据内容需要设计好，表演时就使用某地方言方音来叙述或摹拟人物。语言本身具有乡土气息，也能产生风趣。方音过去多仿学河北省深县、武清县、饶阳县、安国县的家乡话，后来逐步发展到仿学冀东、天津、胶东、河南、上海等省、市的方言方音。例如«舞台风雷»中为表现豫剧进京演唱这一故事，其中摹拟舞台上的角色对白、剧团领导的讲话，都用了河南话，听来比较亲切。但仿学要恰到好处，否则会产生用方言、方音取笑的反效果。我在«老站长»一段中就有用方言取笑之弊病。

5.柳活：相声演员的术语称杂学唱为杂柳，学唱戏曲、曲艺等为柳活。这种类型的相声发展得较快。最初是单纯学唱稍加介绍的杂学，接着出现了诙谐招笑的«戏迷传»、«滑稽二簧»；进一步产生了有故事、情节、人物的完整段子和仿学与评论相结合的完整段子。有些有人物、故事情节的完整段子，已经做到寓讽刺于仿学之中。例如«舞台风雷»讽刺“四人帮”爪牙胡部长实行文化专制主义，就是用仿学豫剧的唱和白来表现的。

例一：

甲：（唱）你劈山就劈孔老二，

你播种别播把会开。

只要空喊着闹革命，

你看吧，那个庄稼，哗啦哗啦，唰呀唰呀，自然

而然长出来！

乙：那能长得出来吗？

甲：（唱）老头子你这个办法真不坏，

你的主意俺明白：

收庄稼不用锄和镰，

用嘴啃，用牙咬，

实在不行用脚踹！

乙：这是收庄稼吗？

甲：这是老太太摔跤呢！

例二：

甲：老支书气冲冲地走上台来：（白）"小红，你娘不在家，你有啥事就跟我说吧。"

乙：这戏就乱透了！

甲：小红一看：（白）"爹，人家都在热火朝天闹革命，您在家里干啥？""干啥，他（注）不让我出来！"

乙：哪儿有这台词儿呀？

甲：（白）"这是你们逼出来的！一出好戏，让你们整得乌七八糟。你们秉承'四人帮'旨意，称王称霸，胡作非为，扣帽子，打棍子，唯我独尊。你们结帮结伙，顺我者昌，逆我者亡，迫害同志，打击好人，罪行累累，罄竹难书呀！"

乙：好嘛，改控诉会啦！

最后以胡部长掉下台"攒底"。戏曲表演本身是夸张的，通过仿学戏中戏，进一步夸张，比较易于收到良好的效果。

注：此处指胡批等人。

为了更好地表现主题，一段相声可以交替使用这五种类型。比如《舞台风雷》是一头沉的柳活，又运用了倒口；《挖宝》是子母哏，后半段也运用了小贯口。内容决定形式，掌握熟悉形式，不是依样画葫芦，而是为了敢于突破它。

三、相声的语言

相声的语言诙谐风趣，富有浓厚的生活气息，使人一听就感到亲切、悦耳。有些印象深刻的人物、情节或“包袱儿”，常使人久久难忘。如《买猴》中的马大哈，在一个时期，已成为对工作不负责任的人的称呼，深入于社会生活之中。相声是北京的地方曲种，语言上以普通话为主，适当带一点具有地方色彩的北京味儿(如儿化字等)，使人听来俏皮、风趣。

一段相声，若只求文字通畅供人阅读，满足于刊登书刊上就算完成宣传任务，这种作法对相声的发展是有害的。相声的语言，必须能“立”得起来，又琅琅上口，活在演员的口头，吸引、打动听众，才有艺术感染力，才能完成宣传、教育、文化娱乐的任务。演员们常说：“一句不到，听众发躁。”所以相声的语言首先得“上口”，使人听得懂。总括说，它有三个特点：

（1）通俗易懂，明快动听

相声的语言是从群众的口语提炼加工成的文学语言。它是一听就懂的大白话，是明快晓畅的通俗文学。它的语言语汇要符合时代特色、人民群众日常习惯和绝大多数人的接受能力。它主要的服务对象是基层工农兵群众，但是那些搞

科研的专家们、大专院校的教授们以及城镇学生、居民、儿童也都爱听。

解放以来的新相声，反映的是三大革命斗争生活，由于新内容的需要，它的语言逐步成了使用新词的崭新语言。人们在生活中不知不觉也是这样变化过来的。例如：解放后随着社会制度的改变，涌现了很多新词汇。如：干部、服务员、警卫员、司令员、邮递员、售货员、工资、烈军属、为人民服务、街道积极分子、揭批、批斗、走后门儿、四化、无产阶级革命家、公私合营、思想改造、劳动锻炼、上山下乡、国际主义等等，已为人们所常用。那些旧时代的词汇如：钧座、长官、听差、门房、娘儿们、文明棍、洋钱、伺候、得能之处等等，以及北京的土话如：寻摸（环视）、瞜磕（看看）、嘬瘪子（为难）、折子（糟糕）、葛屁（死了）、挠丫子(大步走)等，根本没有人使用了（特定历史场景使用是例外的）。语言在不断向前发展，北京的土话必然逐渐向普通话靠拢。相声的语言也是这样，必须不断掌握使用新词汇，紧跟时代前进的步伐。一般说，语言陈旧、呆板、油滑，都是跟不上形势，不深入生活而又想哗众取宠造成的。相声《夜行记》（演出本）在语言的通俗易懂、明快动听上面，是下了功夫的。其中有这样一段：

甲：（“我”叙述）穿好鞋，回来上车吧，嘿，那儿又站上八个人了。

乙：噢！汽车站上有八个人啊！那你就顺序往下排吧。

甲：排第九个？

乙：嗯。

甲：我这鞋就白追了？

乙：谁让你追鞋去啦？

甲：排也不能排第九。

乙：那你排第几呀？

甲：头一个。

乙：那人家答应吗？

甲：得跟他解释呀。

乙：怎么解释的？

甲："同志，你在这里等车啊？"

乙：啊！

甲："哎呀，你很幸运啊，头一个，车来了，你……先上。"

乙：怎么呢？

甲："因为你来的早嘛。实际上我来的也不晚，这不我是刚才追鞋去了。本来了呢，你应该让我头一个。"

乙：这不象话。

甲：我说完，那人冲我一乐：嘿！嘿嘿！！

乙：同意啦？

甲：（学等车人，不耐烦状）"后边儿去！"

乙：还是排着去吧！

这一段所用的语言，都很简短、通俗顺畅，生活气息很浓，懂普通话的观众一听就明白。相声《新桃花源记》在湖南省桃源县农村演出时，两万多当地社员、干部，自始至终，全神贯注，笑声不断，这也证实了上述问题。

在一段相声中，乙为了捧的严实，让甲的语言贯穿下去，经常用一些语助词承上启下、启承转合。这不是可有可无的

虚词儿，而是表达主题所必须的。例如肯定口气的语助词：嗯、对、噢、哎、好、是喽、不错、就是嘛、可不是吗；否定口气的语助词：哟、啊、嗯、不象话、可别这样、没听说过、不怎么样；疑问口气的语助词：为什么、能行吗、多会儿、干的了、想的啥、可能吗、不一定吧；惊叹口气的语助词：嚯、嗐、嘿、得、哎哟、要糟、完喽。语助词和"这个……"、"那个……"等话佐料不同，不能缺少它。

（2）具体形象，生动活泼

相声和评书有一点相通，即不论叙述故事或摹拟人物，都要象身临其境、真有其事一样，说龙龙飞，说凤凤舞。演员把生动具体的动态形象，用语言摆在观众眼前，使观众如闻其声，如见其人，仿佛是自已亲身经历，越听越饶有兴味。为了渲染故事情节，描绘人物神态外貌和性格特征，增加语言的形象感，常常使用一些象声词（嗖嗖嗖、刷刷刷、乞吃克嚓、乒乒乓乓、稀哩哗啦等）和重叠形容词（红通通、绿油油、黄澄澄、白茫茫、黑压压等）来烘托气氛。例如《一条街》中就用了：

例一（国民党高搭法台超度被汽车撞死的亡魂一段）：

甲：那天，二十多个和尚一块上了法台。（学和尚念经、放焰口）"……一心台请……车辗马踏压死冤魂等众……"叽哩咕噜、叽哩咕噜！

乙：怎么经里还有叽哩咕噜哇？

甲：哪儿啊，和尚全掉下来了。

乙：怎么掉下来的？

甲：汽车把法台又撞倒了！

例二（描写西长安街的灯光一段）：

甲：到晚上一开灯，又亮又美观。

乙：真漂亮。

甲：灯的颜色也不一样，有黄光的。

乙：司机不晃眼。

甲：有白光的。

乙：照的最清楚。

甲：有蓝光的。

乙：光线柔和。

甲：有黑光的。

乙：黑光的？

甲：灯泡憋了。

乙：嗐！

这类段子，语言简洁精炼，充分显示了相声语言具体形象、生动活泼的特点。

（3）用词广泛，丰富多采

一段相声需要有演员的叙述、评论、表白和摹拟人物言谈举止，要求用词、口气、声调、表情既迥然不同又交错并用。两位演员（或几位、或一人）跳进跳出，既互相交流，又向观众交流，灵活多变，浑然一体。这是说唱艺术的共同特色，而相声又增了一个必须抖响一连串"包袱"，引人不断发笑的独特之点，因而它的语言必须更加丰富。

相声艺术还经常吸取兄弟剧种、曲种的特点和形式，作

为借鉴。二十世纪初，相声刚刚成长时，就曾经仿学滑稽二簧，演出开场小唱“卖马”等；也曾经将源于莲花落、夯歌的民间曲调，发展成“太平歌词”演唱。大略说，相声语言吸收、运用了以下这些文学、戏曲、曲艺形式的特色：京剧唱词善于刻画人物性格，白口讲韵味，轻重音分明；评剧唱词常用夸张手法写人物风貌；大鼓书言简意赅，注意声腔并茂；古体诗词（“西江月”、七言诗等）音节明快、铿锵有力；对联措词得体，对仗工整；谜语词意巧妙，发人深思；新诗歌词清新抒情，细腻入微……此外，成语、谚语、口头语、歇后语都把它学来，加工提炼，取为己用，化作相声语言。因此，相声的语言用词广泛，具备北京的韵味，鲜明的节奏感，通俗的文学性，和谐的音乐性。在新相声中，如《老站长》的人物仿学倒口，《新桃花源记》仿学古人陶渊明，《海燕》中欢唱渔歌，《舞台风雷》中怒唱豫剧，《劳动号子》中新旧号子对比，《英雄小八路》中的革命战歌填新词，《登山英雄赞》中彩牌楼挂上新对联，《友谊颂》中的选学斯瓦希利语和使用俏皮话，这些，都是学习中的一些尝试。今后，要继续深入生活，学习人民群众的语言；同时，学习古代语言中的有益部分，古为今用；也要从翻译过来的外语中吸收我们需要的部分。要使相声的语言更加扎根于群众之中，更加丰富多采，越来越新鲜活泼，动听、耐听。

语言只是创作（表演）相声的第一步。新相声主要得提高段子的思想内容，不能象传统相声那样，光靠语言本身去招笑。老舍先生曾说：“我不轻视相声中的语言能力。但是，专重语言而忽略了思想内容，便只能招笑而不能作有力的讽

刺。”这是我们探讨相声语言时应予注意的。

四、相声的结构

（1）垫话

1.垫话的特色：

“垫话儿”是每段相声的引言、开场白，是制造气氛、转入正题的铺垫。传统相声中，任何一段相声的“垫话儿”，都是演员的创作（分为口头说腹稿、当场即兴创作、文字创作三种），通过连续的演出实践，不断加工丰富，才逐渐固定下来。有的固定成为某个段子开头的“垫话儿”，有的独自发展成有头有尾的小段相声，如《画扇面》、《买佛龛》、《炸酱面》等，脍炙人口，很受欢迎。由于每个演员条件、表演风格都不同，同时，由于受演出时间、地点、演出对象等客观因素的影响，在不同场合表演时，演员们大都根据个人和当时的需要，对“垫话儿”加以增减取舍。这样，求大同，存小异，就显示出每个演员的艺术才能和特色，形成了自己的风格、流派。

最初，相声演员撂地演出时，甲和乙是面对面，相隔一丈远，一会儿对面问话，一会儿向场外致意，招揽观众。于是在“正活”(注)之前，往往说几段“垫话儿”。登上舞台表演以后，甲、乙改为正面面对观众，侧歪脸相互对话，“正活”之

注：“正活”这儿指正式演出的相声节目。

前只能说一段“垫话儿”，比撂地演出时精炼了许多。

表演相声的甲、乙，是以演员身分出现在舞台上的。他们在表演过程中，需要摹拟角色，而不完全进入角色，时时刻刻不能忘记“我们在给大家说相声”。甲、乙的说、学、逗、唱、批、讲、念，都需要观众的配合。他们时而互相对话，时而冲观众解释、评论，使观众感觉到如同听朋友讲笑话一样。所以甲、乙一上台，首先得和观众交流。说“垫话儿”，就是和观众彼此感情交流的一把钥匙。用“垫话儿”铺平垫稳，安定观众的情绪，让大家为“笑”做好准备。一般说，演员登台以后，首先是甲（逗）对乙（捧）或是乙对甲问候以后，象聊天似的由甲先谈自己对一些事物的看法。这些看法中，有关于前面节目的评论；有关于对当前社会现象的感触；也有谈谈家务事的。说这些台词的主要企图，是转移观众的注意力，使观众摆脱对刚才节目的回味，集中精力来听即将要讲的相声。

例一：

甲：刚才那段节目是京韵大鼓。

乙：《李逵夺鱼》。

甲：这是一位老演员了，有几十年的演唱历史。

乙：唱得好！

甲：她吐字清楚，行腔圆润。

乙：对。

甲：听着那么悠扬动听。

乙：是啊！

甲：有腔有调这才真正叫唱。

乙：那要没腔没调呢？

甲：那叫吆唤！（注一）

（下面转入《卖布头》正活）

例二：

甲：刚才那段《白帝城》，是铁岭才子韩小窗（注二）写的。

乙：人家是真有学问。

甲：您的学问也不浅，念过几年书？

乙：六、七年。

甲：可不少！我才念过两年书。

乙：两年，用心学也凑合了。

甲：说两年不到两年，我病了一年零十一个月。

乙：就念了一个月书！

甲：还逃了廿九天学。

乙：就念一天？

甲：赶上那月是小建。

乙：一天没念过?!

甲：然也！（抖"包袱儿"）

乙：还然也哪！

甲：这是笑谈。其实我对诸子百家、经史子集很有研究。

乙：您最爱研究什么？

甲：三国。

注一："吆唤"即叫喊的意思。小贩街头叫卖声也叫"吆唤"。

注二：韩小窗，满族人，是清乾隆年间擅长写子弟书（一种鼓词）的代表作家。

（转入《歪批三国》）

这两段"垫话儿"都很自然地起到了承上启下的作用。比较起来，更有积极因素的"垫话儿"，是演员们根据切身体会，对当时社会上不良现象的批评。相声演员对那些看不惯的事决不容忍，他们经常用嘲笑的口吻，揭露旧社会的腐朽风气，对那些地主、资产阶级、势利小人的丑恶嘴脸也给予尖锐的讽刺。三十年代初期曾有这样一段"垫话儿"：

甲：您瞧不拘哪一界的人，也是阎王好见，小鬼难搪。

乙：怎么？

甲：那些作官的底下人，见了人是非常的不客气。

乙：啊！

甲：多一半儿是华丝葛眼、哔叽心、西装的脑子。

乙：什么是华丝葛眼、哔叽心、西装的脑子呢？

甲：这个你都不懂得？就是眼高看不起人。你要穿一身布衣服去打算见他们上头的人，他也不管你与他的主人是什么交情，他就作了主意：不见！

乙：你要是穿着华丝葛或是哔叽去呢？

甲：那就比穿布衣服去好多了。最好你是穿西装，穿西装和穿布衣服比较起来那真有天地之别，好象穿布衣服的是他孙子，穿西装的是他祖宗，你看差多少？

乙：嚯！不得了。有钱还是置一身西装穿吧！

象这样的"垫话儿"，观众听了，在哄堂大笑之际，怎能不对台上的演员产生象挚友一样的好感呢？在《讽喻时弊的战斗传统》一节中，已经谈过"垫话儿"是具有战斗性的，它充分发挥了讽刺艺术的尖兵作用。

传统相声的"垫话儿"中，也有的能起到一些诙谐作用，用它来打开沉寂局面，活跃气氛。把它放在任何一段相声开头似乎都可以。

例一：

甲：您贵姓？

乙：我姓刘。

甲：您是弓长刘，还是立早刘？

乙：弓长？立早？是张（章）啊！

甲：噢！张先生。

乙：我不姓张！

甲：凑合一会儿不行？

乙：凑合不了！

甲：非依您不可？

乙：我的姓不依我？！

甲：要依您姓什么合适？

乙：我姓张……！嗐！我也乱了。

例二：

甲：您瞧我……怎么样？

乙：怎么样？

甲：我是大学毕业生。

乙：大学毕业生？！

甲：不象吗？

乙：嗯……象，象！

甲：这就对了。

乙：您上的是哪个大学？

甲：哦……你说哪个大学好？

乙：哪个大学好？

甲：哪个大学好，我就说是哪个大学的毕业生。

乙：噢，蒙事啊！

甲：不，我上的是“加里敦”大学。

乙：加里敦？

甲：在家里，蹲着。

乙：还是没上啊！

这两段“垫话儿”，乍用还有些别致，使用久了就会使人感觉不新颖了，所以到现在已很少有人使用。“垫话儿”应该随着时代的前进经常变化，它既跟后面的“正活”紧紧相连，却又不受“正活”内容的限制。在某种情况下，“垫话儿”起到“正活”的按语和序言的作用。

相声是笑的艺术，应该为高尚的情感和崇高的理想服务。所以对原有传统的“垫话儿”，应该进行严肃认真的鉴别，剔除其糟粕，改变它旧的格调、趣味，推陈出新，使它更好地发挥“上场话”的艺术特长。要用健康、风趣、诙谐、幽默的开场话，吸引观众，打动观众，完成它开场铺垫、集中观众注意力、使之从内心深处发出爽朗大笑的艰巨任务。

2.新相声中“垫话儿”的特点：

新相声继承发扬了传统，每一段相声前面的“垫话儿”，主要有三个特点：

1.紧紧围绕相声要表达的中心内容，起到突出主题、概括全局的作用。例如《新桃花源记》的“垫话儿”：

乙：毛主席在赞颂祖国的诗篇中，曾写过这样的诗句：“陶令

不知何处去，桃花源里可耕田？”

甲：贤弟！愚兄有一事不明，要在贤弟台前领教一二，不知肯赐教否？

乙：这人说话怎么这味儿？啊，不必客气，有话请讲当面，何言领教二字……我也受传染了不是！你问什么就说吧！

甲：请问今日桃花源坐落何方？愚兄意欲前往。

乙：啊，你想上桃花源？

甲：然也。

乙：还然也呐！赶巧了，我可以陪你去。

甲：啊，一同前往，真乃三生有幸！（作半跪拔鞋状）

乙：起来，起来。

甲：我鞋掉了。

乙：我还以为他给我跪下了呢！你是哪个单位的？

甲：我乃中国考古研究所……

乙：所长？

甲：出土文物。

乙：研究对象？

甲：然也！

“垫话儿”中点出了主题，介绍了人物，引出陶渊明畅游今日桃花源，起了铺平垫稳的作用。

2.用别致的对比，风趣的语言，自然而然转到相声主题。例如《友谊颂》的“垫话儿”：

甲：很长时间没跟大家见面了。

乙：可不是吗，最近你到哪儿去了？

甲：我出国了。

乙：噢，到外国说相声去了？

甲：外国能听懂相声吗？

乙：听不懂没关系，有翻译呀！

甲：噢，一个演员旁边站一个翻译，说一句翻一句？

乙：那多好哇！

甲：现在我们开始说段相声。

乙：威诺比根柯劳司套克。

甲：相声是中国的民间艺术。

乙：柯劳司套克耶色伏克阿特音恰纳。

甲：形式活泼，战斗性强。

乙：伊泰斯来夫力安密勒腾特。

甲：这个形式是：绱鞋不使锥子——真（针）好；狗撵鸭子——呱呱叫！

乙：这……

甲：翻哪！

乙：我翻不过来了，这么多俏皮话怎么翻哪？

甲：所以相声出国受到语言的限制。

（下面转入《友谊颂》"正活"。）

这段"垫话儿"特点是结构紧凑，语言精炼，水到渠成地转入歌颂坦赞铁路的修建和中非人民之间的友谊。

3.用精简扼要的概括，简单明了的介绍，移花接木的叙述，环环紧扣进入主题。例如《莺歌燕舞》的"垫话儿"：

甲：你是哪儿的人？

乙：我是北京人。

甲：北京，你可太幸福了！

乙：怎么？

甲：北京是我们伟大祖国的首都，是全国政治、经济、文化的中心，各族人民向往的地方。第一面五星红旗就在这里升起。天安门广场左边是历史博物馆，右边是人民大会堂，广场中心有毛主席纪念堂、人民英雄纪念碑。粉碎“四人帮”以后，就是在这里举行了庆祝游行。你这北京人多幸福啊！

乙：我虽然是北京人，可我在上海工作。

甲：上海好哇！那是我国的工业基地。上海工人具有光荣的革命斗争传统，中国共产党第一次代表大会就是在这里秘密召开。上海交通方便，工业发达，产品行销国内外，著名的青岛啤酒、崂山矿泉水……

乙：嗐，青岛啤酒那是山东（的）。

甲：山东好哇！山东革命生产形势蒸蒸日上，烟台地区粮食过黄河、农林牧副渔全面大发展，山东的地方剧我最喜欢听，尤其是《朝阳沟》，家喻户晓。（唱）“走一道岭来翻一道沟……”

乙：别拉腔了，你唱的这是河南豫剧。

甲：河南也好！河南地处祖国中原腹地，盛产小麦棉花，素有祖国粮仓之称。河南省也是著名的风景区，景色秀丽，气候宜人。杭州很美，“上有天堂，下有苏杭”。杭州……

乙：杭州在浙江。

甲：浙江好哇！

乙：说哪儿哪儿好。

甲：最近浙江省革命生产形势在迅速好转。在这鱼米之乡、丝绸之府，每年举办两次中国出口商品交易会……

乙：嗐！交易会在广州！

甲：啊！

合：广州好哇！

乙：到底哪儿好哇？

甲：我们伟大的祖国，长城内外，大江南北，到处欣欣向荣，各条战线都在甩开膀子大干社会主义。你看吧，到处莺歌燕舞，热气腾腾，哪儿的形势都是大好哇！

下面转入参观广交会，介绍各条战线的成就。

相声作者应当经常学习观摩相声，或者和演员共同创作，才能熟悉"垫话儿"的特点及其写法，创作出既能阅读又能表演的好"垫话儿"来。

有人认为每段传统相声在表演时，甲、乙的对话开场白，属于"铺纲"(注)，是旧艺人探路开活的江湖作风。其实，用见景生情即兴创作来开头，或者抓一些现场的"包袱儿"，活跃气氛，正是口头创作的特点。难就难在说的准确、及时，既幽默又得体，谐而不谑，不流于庸俗。所谓"撞出来的包袱儿"，经过一遍拆洗一遍新以后，往往会成为一个时期的响"包袱"。

过去一段相声"正活"前的"垫话儿"，往往不同演员，就有几个不同的"垫话儿"，经过演出实践，互相取长补短，口传心授，最后只保留下一个完整的"垫话儿"。有的"垫话儿"，经

注："铺纲"，演员术语，即用话试探观众的意思。

过不断丰富、加工、提高，最后成了“正活”。有的“垫话儿”有头有尾，已经成为加演时很受欢迎的短段相声了，如《兵发云南》、《小抬杠》、《蛤蟆鼓儿》、《串调儿》、《武松打虎》、《拔牙》等。

按照习惯的说法，演员称一段相声叫一块“活”。“活”即是节目，用旧的概念解释，即演员的演出叫“干买卖”，节目就是“干出来的活儿”。而今天应该是指形式活泼和要灵活运用之意。解放以来，曲艺的整旧创新工作，往往向戏曲看齐。一段相声除没有执行导演外，台词要固定，不许随便改；突击创作，突击演出，配合中心任务；演完后束之高阁。这是把相声和戏曲等同看待，只看到相互之间的共性，忽视了相声的特色。如果一段相声经初稿、定稿、排练、演出，就算完成任务，忽视其贵在不断演出实践，不断丰富、增改的特点，就必然阻碍质量的提高。尤其是相声的“垫话儿”，不敢提倡演出中即兴创作或改动，而是一固定后就以不变应万变，这怎么能出新的“垫话儿”呢？现在演出时，台下漆黑，台上通亮，演员看不见观众，无法交流感情，把艺剧风格的相声，演成双人对话，置观众于不顾。忽视了相声的“活”，就会导至相声的“死”。由于不进行反复加工、不断锤炼，一段相声（尤其是其中的“垫话儿”）不加工就没有回味，不耐人咀嚼。它没有活在演员口头，自然也就印不到观众心坎。定稿、定词、定型，永远一成不变，就会使新相声僵化，停滞不前，观众是“乍听一次还爱听，连听两次不想听”，索然无味，笑不起来，当然不想再听了。

我们希望能做到这一点：一段新相声在排演时，或整理

加工时，创作人员应该和演员合作，给它写出不同的“垫话儿”来，让“垫话儿”百花齐放，通过演出实践，观众鉴别后，再将选定的这段相声的“垫话儿”定稿。这是前人行之有效的经验，过去忽视了，今天要重视它，付诸行动。

（2）正活

“活”是相声演员常用的术语。“一块活”就是一段相声。“正活”指的是相声的正文，主体，是一段相声的主要部分。在“正活”里，要明确表达这段相声的主题，安排好主要的故事情节，刻画好典型人物的典型性格。“正活”中要分好段落，每个段落结束时，最少要组织好一个“包袱”（当然包袱越多越好）。一般说，至少要安排四、五个“包袱”，否则，就没有相声特点了。例如《海燕》的“正活”，包括：“海燕上船”、“胡奶奶转变”、“船上训练”、“渤海作业”、“战胜风浪”、“胜利返航”等六个段落，每段都组织了一个“包袱”，六个段落基本上做到了前后呼应，紧密衔接，最后在高潮中“攒底”。“正活”组织“包袱”的手法，和“垫话儿”基本一样，另外专门一节去谈，这里就不再详述了。

（3）攒底

“攒底”就是相声的结尾，有时也指相声的最后一句台词。它是一段相声留给观众最后的印象。故事的结局，人物的下场，都是事物发展的必然结果。“底”必须在恰到好处时结束，“底”一定要抖响最后一个大“包袱”。新创作的相声不象传统相声那样，把“垫话”、“正活”、“攒底”分的很清楚，

但它的头、腹、尾也应该是有层次的，正象写文章要有起、承、转、合一样。如《夜行记》的底：

甲：……不能下来！我抹回头来，一拐弯儿，"吱溜"一下子，他再找我都找不着啦！

乙：你到家啦！

甲：我掉沟里啦！（"包袱"）

这个底很象戏剧的尾声。有的"底"也可放在高潮处。对"底"的处理，按照不同的题材，有时可以含蓄，有时也可以明朗。例如《海燕》的"底"，现在能做到较为明朗，是经过反复斟酌后才定下来的：

甲：经过三天三夜战斗，妇女船满载鱼虾胜利返航。老支书、全体贫下中渔来到码头上欢迎。胡奶奶也跟着来了，码头上红旗招展，锣鼓喧天。

乙：够热闹的。

甲：锣鼓声把贫下中渔的心情全表达出来了。

乙：锣鼓怎么表达的？

甲：大锣瞧见这鱼呀，（学锣声）"一筐、一筐、又一筐；一筐、一筐、又一筐。"

乙：小锣呢？

甲：小锣（学小锣）"抬、抬、抬、快抬，快抬！"

乙：大鼓呢？

甲：（学大鼓）"高兴，高兴！"

乙：小喇叭呢？

甲：更有意思啦！（学小喇叭）呜儿……哇……（唱）海燕啊！姑娘人小志气大，闯渤海，捕对虾，海上盛开跃进花，

跃进花！”（包袱）

这个“攒底”的“包袱”之所以效果较为强烈，是因为通过摹拟乐器的演奏，着重渲染热烈的欢乐场面，发挥了相声艺术“学”和“唱”的特色。这段“攒底”是借鉴传统相声中的“学洋鼓洋号”。传统相声中的学洋鼓洋号，单纯逗笑，而且庸俗低级，难登大雅之堂。我们加以改造，赋予新意，终于创作出比较满意的“底”来。这一创作实践，更加深了一点体会：“传统里有宝，靠咱耐心找。批判来继承，孬能变成好。”

原来《友谊颂》初稿的“底”是：

甲：这时我代表全体勘测队员送给朋友一面锦旗。

乙：上面写的什么字？

甲：“中非人民心连心，携手并肩向前进，坦赞铁路传友谊，万紫千红满园春。”

这样用一首七言诗点题“攒底”，比较概念，一般化，不可能博得强烈的笑声。改稿把“底”重写了。为了突出中、坦、赞人民的深厚友谊，戳穿帝国主义者散布的“中国人将定居下来”的谎言，在“献旗”后面又加了一段欢送的场面。表演时吸收了话剧的手法，摹拟人物，辅以动作。当援外战士踏上归途的汽车徐徐开动时，人们挥动手臂依依不舍，热烈欢送高呼再见：

甲：我们在汽车上也高呼：“夸嗨利尼！”

乙：“夸嗨利尼！”

甲：“夸嗨利尼！”

乙：“夸嗨利尼！”

甲：……

乙：怎么没声了？

甲：汽车拐弯了。（抖包袱）

这个"攒底"比初稿进了一步，使人有"在情理之中又出乎意料之外"的感觉。这样写，表示汽车在前进，友谊在发展，相声虽然结束，心头尚留下回味。这个"底"是在《登山英雄赞》"攒底"的基础上发展成的。

五、相声的"包袱"

相声是用诙谐、幽默的语言，通过说、学、逗、唱、抖"包袱"而使人发笑的一种曲艺形式。相声是以对话（包括叙述、评论、介绍、争辩、摹拟）的形式，抖"包袱"的手段，来表现一定的主题的。相声要引人发笑，就象戏剧要有情节起伏、有高潮，电影要有"蒙太奇"一样。不能引人发笑的对话，不能叫做相声。

（1）什么是"包袱儿"

"包袱"是相声惯用的术语，实际上"包袱"就是相声里的笑料、噱头、引人发笑的地方。把"包袱儿"解释得过于繁琐、神秘，是不利于相声的普及的。任何一个"包袱"，都是以语言为基础组织成的。对话、表演、抖"包袱"三者互相依存，融合在一起，这就是相声的独有风格。所以人们常说相声是一种语言艺术，它的表演是辅助语言的。抖"包袱"时，要使观众感到出乎意料，失声大笑，同时仔细回味又在情理之中。

通过笑，既满足了观众美感的需要，也使观众得到精神上的愉快。所以“垫话儿”的开头，必须生动活泼地组织一个“包袱儿”，例如《游击小英雄》的开头：

甲：立正！向右看齐！向前看！齐步走！（唱）“八路好，八路强，八路军打仗为哪桩？八路军打仗为老乡。日本……”站住，干什么的？

乙：来演出的！

甲：你从哪儿来呀？

乙：从团里来！

甲：到哪儿去？

乙：到这儿。

甲：你有路条吗？

乙：路条？没有。

甲：没有路条！肯定不是好人！来人哪……（包袱）

乙：我说你这干嘛啦，你？

甲：我正在回忆我们当年儿童团时候的战斗生活。

乙：我说怎么还查路条呢！

甲一开始就渲染了抗日战争年代的战斗气氛，并且摹拟儿童团员向乙盘问，使人觉得莫名其妙。就在观众迷惑不解的过程中，由于甲认真仿学儿童团员的神态，所以一说到“来人哪！”“包袱”就抖响了。我认为这一种是合情合理的笑料，有揭示主题、活跃气氛的作用。

“包袱”是表现主题、揭示矛盾、摹拟刻画人物的重要手段。评价一段相声的质量高低，就要看作者、演员提出问题时的立场，对待要摹拟的人物的态度，揭示矛盾的深度、

广度，而这些，都集中反映在“包袱”上。故事情节的有无以及连贯与否不是主要的问题。相声演员和观众直接交流感情，主要靠第三人称的叙述，即使有时用第一人称“我”，也是出出进进，以叙述为主的。所以演员的态度非常重要。一段相声往往是由演员（作者）根据自己的生活感受，提出一个论点或命题，通过抖响一个个“包袱”，最后得到具体形象的证实。象《海燕》里海燕的形象，就是由“我”直接介绍的。其中如练出海、战风浪、抢鱼汛等情节，是由“我”突出这几个片断、重点作了较为形象的描述。每个片断都组织好“包袱”。表演时，只要抖响每个“包袱”，到最后再抖响一个脆“包袱”攒好底，就算完成了这段相声的任务。相声里摹拟的人物，叙述的故事，都象一幅幅漫画或速写，决不是纤细的工笔连环画；相声里的情节是断续跳跃的，常被“包袱”给隔断。因此，也可以说，相声作者的论点，是靠“包袱”来表现的。如《海燕》开始不久，甲首先提出“贫下中渔夸海燕，赞她迎风展翅”这个论点，接着叙述海燕如何打破传统观念，敢于苦练本领出海作业等情节。围绕海燕成长的每一片断都有“包袱”，这些“包袱”就是这段相声表现主题、刻画人物的重要手段。

（2）组织“包袱”的各种手法

日常生活中引起人们欢笑的原因很多，相声组织“包袱”，首先要有丰富的生活基础，同时要了解相声的艺术规律，这样，构思“包袱”时才会得心应手。组织“包袱”时，为了巧妙地埋好伏线，需要应用一些手法。这些手法多种多样，不拘一格，是历代演员从实践中摸索出来的，它随着相声的发展

在不断发展。总的规律是：把不协调的矛盾集中起来，通过对比、夸张和反复强调，揭露矛盾的实质。概括起来约有二十二种手法：

1.三番四抖。这是组织“包袱”常用的手法。按照人们的听觉习惯，一句重要的话要记住，必须反复强调，否则，就会一掠而过。有些语言要突出重点，也必须在交流时反复说，才能加深印象。同样意思的话，如果连说三遍，听的人就会留下深刻的印象。当然，重复过多人们是会感到厌烦的。三番四抖，就是用上述办法组织的“包袱”。“三番”就是把矛盾尽量突出重复，也就是把矛盾的假象渲染、重复三次，这就是组织“包袱”的过程。“四抖”就是巧妙地突变，一下子揭露矛盾和事物的真象，也就是把“包袱”抖开，让真相大白。下面举《找舅舅》中的一段为例：

甲：甭说这么多厂，就一个厂子走一天两天都未准转的过来。

乙：那是啊，工厂太大了。

甲：那天我们上轧钢厂，一个车间由这头到那头走两钟头。（一番）

乙：太大了。

甲：那天我们上焦化厂，由办公室到焦炉都骑自行车去的。（二番）

乙：太大了。

甲：那天我们上机械厂，进南门坐汽车，三天还没有到北门哪。（三番）

乙：太大……那也太大了，坐三天汽车由南门还没到北门？

甲：啊，正赶上修沟过不去。（四抖）

乙：这……废话！

下面再举一例：《海燕》

甲：哟！你还真有点渔民的生活。

乙：我从小在海边长大的。

甲：这么说，你驶过船？（一番）

乙：驶过！

甲：你也摇过橹？（二番）

乙：摇过。

甲：你也出过海？（三番）

乙：出过。

甲：你也翻过船？

乙：翻过……没翻过！（四抖）

上述两个例子，都是“三番四抖”组织的“包袱”，只是略有区别。这种手法也不是一成不变的，根据情况需要，有时可以二番三抖，也可以四番五抖，绝不是规定了只能三番四抖，作者可以根据这个基本手法自己去灵活掌握。

2.先褒后贬。在反复颂扬时突然一贬，得出完全相反的结论。

例一：《小垫话》

甲：您是一位老演员喽！

乙：嗯。

甲：老专家。

乙：不够。

甲：老艺术工作者。

乙：不敢当。

甲：老油条喽！

乙：啊！

例二：《传统垫话》

甲：听到您的名字真是如雷灌耳、皓月当空，总想跟×先生会见一面，怎奈我终不得暇，今日偶见×先生庐山真面，真乃是……

乙：三生有幸。

甲：也不怎么样。

乙：谁叫你夸我啦！

3.性格语言。这是指用人物独有的、符合其独特性格的语言来组织"包袱"。要使用性格语言，必须介绍清楚人物的身分、思想面貌、性格特征，表演时要摹拟人物。

例一：《英雄小八路》

甲：……瞧见有人一来，小连长喊："就地卧倒！"只要往地下一趴，你就分不清哪块是黄土，哪块是人了。……（略）

甲：小连长一看时机不妙，马上喊"就地卧倒"，全趴下了。

乙：啊！

甲：两个解放军要开玩笑，这个说："哟，怎么这儿又出来好几堆黄土呀？"那个说："这不是黄土，这是人，你看还出气哪！"当时小八路沉不住气了，站起来一立正："报告叔叔，我不是人，我是黄土。"

乙：黄土还说话呀！

例二：《酒鬼》

甲：有的人喝醉了酒骂大街（摹拟人物）："老子天下第一，

你们谁敢惹我？”

乙：没人敢惹他。

甲：旁边过来一个愣小子，冲他一瞪眼："我敢惹你！"

乙：得！

甲："那……那……谁敢惹咱俩？"

例三：《打电话》

甲："喂，小张吗？我是谁呀？你猜！"

乙：猜呀？

甲："猜不着呀？使劲猜！"

乙：没听说过。

甲："告诉你，我姓罗，我叫罗索。"

乙：这位是够罗唆的。

甲："今晚上我请你看电影……票？我买好啦，三毛五一张，两张七毛。我给他五块钱，找我四块三。"

乙：报账哪？

甲："……你坐汽车来，公共汽车前门上车，后门下车，车上有座你就坐着，没座，你就站着。"

乙：这不废话吗！？

4．违反常规。

例一：《夜行记》

甲：（买辆自行车）花了这个数。（手比）

乙：二百八？

甲：二十八块。

乙：车子怎么样？

甲：除了铃儿不响，哪儿都响。

例二：《规矩论》

甲：雇车的和拉车的，若这样说就听着别扭。雇车的说："三轮儿，上车站多少钱？"登三轮儿的说："车站，您给五毛钱吧！""什么，五毛？你瞧不起我，给你两块拉不拉？""怎么能要您两块呢？这么办，三毛钱，我拉你。""三毛钱够干什么的，五块，你拉不拉？""越听越不象话，干脆，一分甭给，我白拉您去！""那干吗，给你十块钱，我自个儿走着吧！"

乙：没这么说的。

5.阴错阳差。这是指在一件具体事物上，两个人各有各的想法，各有各的打算，往往合不起来，闹出笑话。

例一：

单口相声《巧嘴媒婆》，揭露了旧社会所谓"父母之命，媒妁之言"的欺骗性。媒婆为了蒙吃骗财，费尽心机，欺骗托她保媒的男女双方。她对女家说："小伙子不错，没别的毛病，就是眼下没嘛！"女家一听以为是小伙子眼前生活不富裕，就同意了。实际上媒婆指的是小伙子眼前的鼻子烂得没有了。对男家，媒婆则说："姑娘都好，就是嘴不严。"男家以为姑娘爱说话，其实，媒婆指的是：姑娘是个缺嘴，唇不严实。

例二：《画像》

甲：我一想，跟他聊画画儿："张富贵同志，您看行不行？"（指画）"行，没什么问题，你甭管了。"（指生产）"我怕完不成任务哇！""你走后我再干会儿就补过来了。""您看底下是不是粗了？""粗好，粪肥上的足。""不是，我看着好象矮点儿。""这庄稼长不高。""这样可不太均匀。"

“刚种都这样，一间苗就齐了。”“嗐，我说的是我这画。”

“是啊，你这话我句句都懂。”

乙：什么乱七八糟的！

6.故弄玄虚。在叙述一件事情的过程中，突然话锋一转，得出另外一个结论，使人加深印象。

例一：《舞台风雷》

甲：也不止河南梆子，河南曲子好不好？

乙：好听哇！

甲：他说是“民间小调”。

乙：河南坠子呢？

甲：“地方小曲”。

乙：河南二家弦呢？

甲：“土里土气”！

乙：河南大调曲子呢？

甲：“贫里呱叽”！

乙：他全给否定了！

甲：也甭提艺术，就连我们省盛产的黄河大鲤鱼，不信你送给他几条……

乙：他照样反对？

甲：他就给留下了！

乙：我以为他这也反对呢！

这一段前面几句写“四人帮”什么都反对。到送鲤鱼的时候，笔锋突变，写“四人帮”把鲤鱼“给留下了”，得出一个另外的结论。这从手法上讲，就是“故弄玄虚”。抖“包袱”的同时，也就揭露了“四人帮”的丑恶本质。

例二：《迎春花开》

甲：我过河找她去！我跳上一只小船，手使双桨：

（唱）小船轻轻顺水流啊呀咴哟，

我盼了春来又盼秋哇咴哟。

兰花姑娘哪呀哪里去哇呀咴哟，

我找不到你不罢休哇咴哟！

乙：决心还真大。

甲：我划了两个多钟头这船愣没到对岸。

乙：河面够宽的。

甲：不，我忘了解那缆绳啦！

乙：嗨，你忙什么呢！

7.词意错觉。这是指组织“包袱”时，在遣词造句上有意给人以错觉，或语意含混，或一句话分成几截说出来，或用谐音故意把意思弄混乱，最后才说清楚，使之产生笑料。

例一：《海燕》原稿

甲：她们都牺牲了……

乙：啊?!

甲：一顿午饭。

乙：嗨！你一块儿说不行吗？

例二：《老站长》

乙：你家住哪儿？

甲：河北上海。

乙：河北上海？

甲：河北省上游公社海子大队，河北上海。

乙：这谁听得懂啊！

例三：《亲如一家》

甲：我挑来水，缸里倒；劈完柴，屋里抱；扫完院子扫街道，干完这些我去放泡。

乙：放什么炮？

甲："拍挤泡"。

乙：迫击炮，在哪儿放？

甲：屋里放。

乙：屋里放受得了吗？

甲：常在屋里放，这有什么呀！

乙：什么样的迫击炮？

甲：拍挤泡，就是脚掌走路拍地挤出来的泡！

乙：水泡哇！

8.荒诞夸张。这是指在真实生活的基础上故意夸大其词，耸人听闻，使人乍一听觉得大吃一惊或似信非信，或荒诞可笑，但仔细一琢磨，又觉得有道理。

例一：《老站长》

甲：先对站长组织围攻，批判了半个多月，然后……

乙：以后怎么样？

甲：然后给枪毙了。

乙：枪毙了？

甲：啊，死了！

乙：犯什么罪就枪毙？

甲：就是啊！站长不服，枪毙了以后又跟他们讲上理了。

乙：什么枪毙了？

甲：三年规划。

乙：三……三年规划给枪毙了？

甲：啊！

乙：你不是说死了吗？

甲：是啊！花大姐（试验用的昆虫）死了。

乙：嘿！吓我一跳。

例二：《笑的研究》

甲：常言说：笑一笑，少一少。

乙：不，应该是：笑一笑，十年少。

甲：一笑就年轻十岁？

乙：啊！

甲：你这是定期的？我那是活期的。

乙：我们俩存款呢。

甲：你这理论不可靠！

乙：怎么？

甲：那谁还敢听相声？

乙：怎么不敢听啊？

甲：你今年多大岁数？

乙：四十。

甲：笑一回剩三十，笑两回剩二十，笑三回剩十岁，说什么也不敢再笑了。

乙：怎么？

甲：再一笑没啦！来的时候骑着车子，走时候抱走啦！剧场改托儿所啦！

9.自相矛盾。

例一：《戏剧杂谈》

甲：我研究戏剧五十多年了……

乙：等会儿，你今年多大岁数？

甲：四十二，所以我……

乙：别说了，你今年四十二岁，怎么研究戏剧五十多年哪？

甲：啊，是呀，它这个……就这差点儿。

乙：差点儿？差多了！

例二：《“四化”与“四话”》

甲：（摹拟一个厂长在会议上废话连篇）：同志们，今天的会议非常重要，大家一定要认真地听。但是不要记笔记，不要外传。上不传父母，下不传子女。

乙：“一贯道”的会吧？

甲：“……我们一定要本着中央的精神，开短会，说短话。我们不要为了开会而开会。我今天不准备多讲，要简单明了……”

乙：这对。

甲：“直截了当，突出重点，语言精炼，开门见山，有啥说啥，通俗易懂，不说废话。”

乙：你这废话就不少。

10.机智巧辩。这就是甲、乙互相提出问题，各自阐述理由，彼此机智巧妙地给自己想出办法，千方百计说明自己看法的正确。

例一：《蛤蟆鼓》

甲：戏台上打的锣怎么响啊？

乙：它不是中间有个脐儿吗？有脐儿就响。

甲：我们家那铁锅也有脐怎么不响？

乙：它是铁的不响。

甲：庙里挂的钟也是铁的怎么响？

乙：它不是挂着的么。

甲：我们家秤砣也挂着哪，没响过。

乙：死固膛的不响。

甲：炸弹怎么响？

乙：炸弹里边不是有药吗？有药才响哪！

甲：药铺里尽是药怎么不响？

乙：往嘴里吃的不响。

甲：泡泡糖怎么响？

乙：因为它有胶性，能响。

甲：胶皮鞋怎么不响？

乙：它挨着地，响不了。

甲：自行车胎放炮怎么响？

乙：它里面有气呀！

甲：那你有气没有？

乙：有哇！

甲：怎么不响？

乙：没听说过！

例二：《巧对春联》

甲：再来！我的上联是：广西特产好。

乙：我的下联是：壮乡水果多。

甲：我还能加字。

乙：我还能添字。

甲：广西特产好，蛤蚧。（音锅盖）

乙：壮乡水果多，茶壶。

甲：你那茶壶是水果？

乙：你那锅盖是特产？

甲：什么呀！蛤蚧，是广西特产，北方读音和南方不同。广西特产好，蛤蚧。

乙：你倒说清楚呀！好，我对：壮乡水果多，桂圆。

甲：我这蛤蚧是活的。

乙：我这桂圆是死的。

甲：我这蛤蚧是长的。

乙：我这桂圆是圆的。

甲：我这蛤蚧可以泡酒。

乙：我这桂圆可以炖肉。

甲：我喝一口酒。

乙：我吃一块肉。

甲：行啊！再来！广西特产好，蛤蚧、八角。

乙：壮乡水果多，桂圆两毛。

甲：什么叫两毛？

乙：你八角我两毛整凑一块。

甲：你上当了！我这八角是广西特产，北方叫大料。广西特产好，蛤蚧、八角。对不上了吧？

乙：好，我对：壮乡水果多，桂圆、良柑。

甲：我这八角是香的。

乙：我这良柑是甜的。

甲：我这八角有八只角。

乙：我……我这良柑有八瓣儿！

11. 逻辑混乱。在组织"包袱"时，有意把一些话排列在一起，听起来杂乱无章，甚至好象不知所指，都是风马牛不相及的话，其实，揭示以后，并非如此。

例一：《小垫话》

甲：您今年多大岁数？

乙：我今年四十六。

甲：那您没我大。

乙：您多大岁数了？

甲：我……七十八……不是，六十九，四十三，四十一，四岁，初一，热汤面，一只鞋。

乙：这都什么乱七八糟的。

甲：我一说你就清楚了。

乙：怎么回事儿？

甲：我爸爸七十八，我妈六十九，我四十三，我爱人四十一，我们那孩子四岁，初一的生日，早晨吃的热汤面，刚才丢了一只鞋。

乙：嘿！

例二：《舞台风雷》

乙：这戏真吸引人哪！

甲："跑不了啦！"

乙：喊什么呢？

甲："好样的！这个劲儿！九十九！"

乙：这都是喊什么呢？

甲：我们这戏正演到老支书抓住了一个破坏农业生产的坏蛋，交给了民兵把他绑起来，下边看戏的放心了："跑不

了哪！”

乙：“好样的”呢？

甲：老支书人老心红带头干，“好样的！”

乙：“这个劲”呢？

甲：台上台下的老支书都是这个劲儿！

乙：“九十九”？

甲：再看九十九才是一百遍哪！

乙：真是百看不厌！

12.颠倒岔说。这种手法就是故意把正确的词句上下前后互换，弄出矛盾；或者故意打岔，文不对题，把人们熟悉的东西岔开说，使之产生笑料。

例一：《当兵》

甲：我心想：“连长真有两下子，指哪儿打哪儿呀！”

乙：你行吗？

甲：行。我能打哪儿指哪儿。

乙：噢！打哪儿指哪儿呀，那谁都会！

例二：《我的历史》

甲：我看过电影《上甘岭》……有个小伙子手托炸药包，炸毁桥形碉堡，解放了隆化城，他……

乙：别说了，那不是《上甘岭》，那是《董存瑞》。

甲：对，我看的《董存瑞》。董存瑞舍身炸碉堡嘛！隆化城刚解放，日本鬼子就来扫荡，骑在马上喊：“我中了李向阳的调虎离山计……”

乙：这哪儿是《董存瑞》呀，这是《平原游击队》！

甲：对啦！我看的《平原游击队》……

例三：《小垫话》

乙：这场我来表演。

甲：表演赛，那可精彩呀！是单打还是双打？

乙：谁打呀？

甲：我跟你对付一盘儿，让你先开球。

乙：开球？我会弹球！

甲：弹？你弹过来我给你挡回去。

乙：我得接得着啊！

甲：接不着，那算出界，你先输一分。

乙：这就一分呀！你先等等吧！

甲：球过去了，你等，出去了，又输一分。

乙：嘿！这主儿怎么叫我碰上啦！

甲：碰上了？那叫不过网，又输一分。

13.运用谐音。谐音是指相似、相近、相同的音。利用声音上的相同，听错了，产生矛盾或发生误会，笑料就在其中了。

例一：《请医生》

甲：我到了医院，赶紧奔急诊室。一推门见四个人穿着白大褂在那儿团团围坐。

乙：会诊啦？

甲：我就问哪位是值班大夫。就听东边那位冲西边那位一努嘴："六十五。"

乙：这位是刘士武，刘大夫。

甲："刘大夫是您值班吗？"

乙：他怎么说？

甲：就瞧他冲北边那位梳两小辫儿的一使眼色："七十分！"

乙：噢！

甲：噢！对面的齐士芬，齐大夫值班。我赶紧走过去说："您叫齐士芬吗？"她冲我一伸手："我这牌能叫七十分吗？至少得要八十五哇！"

乙：嗐！都在那儿打百分啦！

例二：《"四化"与"四话"》

乙：你刚才说：今年生产计划没完成。

甲：不，我说，今年生产计划开门红。

乙：开……你还说产品质量不过关。

甲：我说：产品质量要把关。

乙：你说：企业管理太混乱。

甲：我说：企业管理得兑现。

乙：你说：经济指标又下降。

甲：我说：经济指标往上上。

乙：我成聋子啦！

14.吹捧奉承。这种手法就是把明明是假的、丑的、恶的，寻找种种阿谀之词，说成真的、美的、善的。由于是非颠倒，黑白混淆而产生笑料。

例一：《结婚前后》

甲：有一次她问我："哎，你有我这样的爱人，你满意吗？"

乙：你怎么答复的？

甲：满意！不仅我满意，我家里、同志们都满意。跟你这么说吧，还没认识你呢，我就满意了。

乙：没认识怎么会满意的？

甲：从小我就想找一个爱花钱的。

乙：没听说过。（摹拟女方）“我这个人很爱打扮。”

甲：打扮怎么了？这是热爱生活的表现。有些人想打扮还打扮不出来呢！

乙：嗯。“我这人爱穿。”

甲：爱穿好，年轻的时候不穿什么时候穿？

乙：“我这人爱吃。”

甲：爱吃是一种美德，吃好点落个好身体，比整天吃药强多了。

乙：“我这人有病。”

甲：有病好，女同志嘛，讲究病态美。

乙：“我这人爱哭。”

甲：我就喜欢爱哭的，省得没事闷的慌。

乙：“我这人爱偷东西。”

甲：我最喜欢的就是这点。

乙：偷东西！

甲：缺什么省得花钱买了。

乙：……你呀，鬼迷心窍了！

例二：《好啊，好》

乙：你弄错了！那一脑袋秃疮、一只眼的才是我儿子。

甲：啊，一只眼的是您儿子？

乙：对。

甲：一只眼……好啊！

乙：一只眼还好？

甲：一只眼他看什么都目力集中……俗话说，一目了然嘛！

乙：嗐！

甲：我最喜欢的是您儿子那一脑袋秃疮。瞧人家孩子怎么长的，我们家孩子长好几年愣没长出来！您那儿子的秃疮长得真有艺术性，就象……就象玫瑰花图案……

15.误会曲解。这种组织“包袱”的办法，是把人们熟知的一些事情故意给以另外一种解释，正确的结论有时请观众去琢磨，有时最后一语道破。

例一：《白骨精现形记》

甲：（白骨精出巡）后边还热闹着呢！有夹着斗篷的、打着伞的、搬着床的、担着菜的、捧着花盆的、抱着靠垫的、牵着马的、拉着狗的、赶着猴的……

乙：强迫多少人给她干活呀！

甲：老百姓一看全愣了：“妈呀，这是不是地震前兆哇！”

乙：耗子精出洞了。

甲：孩子们一看高兴了：“爸爸，快给我一毛钱！”

乙：要钱干嘛？

甲：“我买票看耍猴儿的。”

乙：嘿！

例二：《高原彩虹》

甲：晚上还在连里自己建造的“宽银幕影院”举行了电影晚会。

乙：连里还有宽银幕？

甲：有！这个银幕，不动不摇，甭洗甭漂，别的不怕，就怕火烤。

乙：噢！塑料做的，怕熏黑了。

甲：不，白雪堆的，怕烤化了。

16.乱用词语。这种手法就是指在组织包袱时，故意把一些词语用得意思相反或堆砌可笑，把成语用得张冠李戴，把一些政治哲学术语用于日常琐事中，因此显得滑稽、诙谐。

例一：《乱用名词》

甲：（学“我爱人”）自从今儿早晨你“沟突”（英语“去”的译音）“为人民服务”的“工作岗位”上以后，没有很好地和你“取得联系”。我没“考虑”我的“动机”和你的“效果”是不是有“矛盾”，便很“主观地”给你做了面条。不知你对这顿午饭，会不会感到“苦恼”、“难受”、“困难”……请你多“克服”吧！你说这算不算“官僚主义”？

例二：《成语新篇》

乙：咱俩再来学一学胡用的。

甲：行啊！不管用得对不对，都得用成语，联成一段故事。你说以什么为题呢？

乙：什么题都行。

甲：那好，咱们就在这儿见面，随便聊聊。

乙：可以。

甲：啊！你……你姓什么？

乙：我姓唐。

甲：那好，再来！

乙：可得说成语。

甲：当然啦！啊！你……你不是糖衣炮弹吗？

乙：对了！唉……他把我这姓搁这儿啦！

甲：一句成语嘛！

乙：嗯。是我，您不就是那个马马虎虎吗？

甲：对了。我这名儿也够别扭的！我说，糖衣炮弹！

乙：唉，我还爱答应！

甲：你怎么一个人在这儿金鸡独立呀？

乙：我这叫金鸡独立？我也不过是鹤立鸡群嘛！

甲：你好象有点儿苟延残喘。

乙：我也不过就是垂死挣扎。

甲：你近来显得有点儿自作自受呀！

乙：是呀，我不就是损公肥私嘛！

甲：走，上我们四海为家去吧！

乙：不，我没工夫坐井观天。

甲：你干嘛那么手忙脚乱？

乙：我有事！

甲：你不就那点儿狗仗人势么？

乙：是啊……你才狗仗人势呢！我呀，说不了这个！要是再说会儿我连中国话都忘了！要说你一个人说吧！干脆，我问你说。

甲：也行。

乙：你在这儿干嘛？

甲：我不是邀你到我们四海为家去吗？

乙：邀我干嘛？

甲：因为你是我的狐朋狗友。

乙：嗐！你先走，我就来。

甲：那我就在家守株待兔了！

乙：我不定去不去呢！我都成兔了！

甲：这是一句成语嘛！

乙：好好好，你们家在哪儿？

甲：在倾国倾城。

乙：外地啊。归哪个市管？

甲：门庭若市。

乙：什么路？

甲：原形毕露。

乙：属哪个区？

甲：宁死不屈。

乙：我没地方找去！

甲：好找。你由这儿南来北往，东奔西走，上蹿下跳……

乙：还是兔子！

甲：你勇往直前，不要瞻前顾后，正面有一座庙。

乙：什么庙？

甲：莫名其妙！

乙：我已经够莫名其妙的了！

甲：过了庙你顺着小路爬过一座开门见山，下了山有一条河。

乙：什么河？

甲：信口开河。

乙：你就是信口开河！我怎么过去呀？

甲：你坐代代相传。

乙：这船我头一回坐。

甲：到了弹丸之地，你下船倒车。

乙：倒什么车？

甲：闭门造车。

乙：哪儿有这条车？我在哪儿下车呢？

甲：就在那骑虎难下。

乙：还有多远呢？

甲：不远了，也就一日千里。

乙：嚯！下车以后我往哪儿走呀？

甲：你先不耻下问呀！

乙：我还得道听途说。你们家在哪条街上？

甲：我们家那条街大家都知道。

乙：什么街？

甲：老鼠过街。

乙：好嘛，我去了还得人人喊打呀！你们家住在什么胡同？

甲：没胡同，我们住在万人空巷。

乙：门牌多少号？

甲：门牌不三不四。

乙：没准谱！你们那儿是楼房是平房？

甲：空中楼阁。

乙：住几层呀？

甲：七上八下。

乙：地下室呀！你们家有院墙没有？

甲：有一堵墙。

乙：什么墙？

甲：狗急跳墙。

乙：啊，狗急跳墙？

甲：有急事你就跳，没关系。

乙：不跳！我还叫门吧。

甲：要叫你那边的门。

乙：什么门？

甲：清水衔门。

乙：这门有什么特点？

甲：五光十色！

乙：够花梢的！门口有标记没有？

甲：有四棵树。

乙：什么树呀？

甲：有不学无术、蚍蜉撼树、心中有数、滥竽充数。

乙：瞧这四棵树长的！

甲：树上还开满了花。

乙：都什么花？

甲：头昏眼花！

乙：连我都花了！

甲：我们院儿里可是荆棘丛生。

乙：好嘛，到他们家还得披荆斩棘。

甲：过院子的时候，你可得提高警惕。

乙：为什么？

甲：我们院儿里冤家路窄，草木皆兵，我怕你滑向斜路。

乙：那我小心翼翼。

甲：到屋门口你按一下掩耳盗铃，然后我就给你开开双喜临门了。

乙：那好，我就进屋吧。

甲：且慢！你可不能轻举妄动，独断专行。

乙：怎么啦？

甲：我们屋里可是龙潭虎穴，鸡鸣犬吠，养着几条丧家之犬，还有不少打草惊蛇啦！

乙：嚯！屋里有养活这个的吗？

甲：我领您进我的卧室休息。

乙：你卧室什么样儿？

甲：前面两扇十年寒窗，中间挂一幅国画。

乙：什么画？

甲：胸有成竹。两边贴着一副门当户对。床上铺的德才兼备，被里藏着一尊马后炮。

乙：嚯！要轰我是怎么着？

甲：到我家别客气。您是贵客临门，我对您佩服得五体投地，因为您是臭名远扬，我代表我们全家，向您表示热烈的永垂不朽！

乙：我是死的呀！

甲：您坐吧，要吃什么您自取灭亡得了！

乙：我不吃！

甲：那我先给您沏一杯水。

乙：什么水？

甲：拖泥带水。

乙：怎么喝呀？

甲：那您抽一支七窍生烟，我给您点上赴汤蹈火……

乙：不用，我戒烟了。

甲：那您在这儿吃饭吧。

乙：时间太晚了。

甲：晚了怕什么，您等会儿就在我们这儿寿终正寝。

乙：我死你们这儿啦！吃饭也行，简单点儿。

甲：我请你吃面条吧。

乙：什么面？

甲：油头粉面。

乙：那怎么吃呀！

甲：不能吃那我给您烙几张画饼充饥。

乙：没吃一样。

甲：没吃我给您炒一碗粗茶淡饭。

乙：干脆，你有什么菜吧。

甲：凉菜有狼心狗肺，鼠肚鸡肠，提心吊胆，抓耳挠腮。

乙：吃完了我非中毒不可。热菜有什么？

甲：给您杀了一只呆若木鸡，煎一条缘木求鱼，熬一锅行尸走肉，煮一碗通宵达旦，红烧虎背熊腰，清炖马失前蹄。

乙：我吃得动吗！

甲：最后给您上一碗我最拿手的菜。

乙：什么菜？

甲：孤苦伶仃。

乙：吃不了！

甲：吃不了您先喝一碗汤吧。

乙：什么汤？

甲：固若金汤。

乙：哪一样我也不敢动。有酒没有？

甲：有呀！给您准备了一瓶好酒。

乙：什么酒？

甲：天长地久。

乙：这酒是够咱喝的！谁陪我呀？

甲：对不起，您一个人狼吞虎咽吧。

乙：啊？

甲：这样吧，我陪您，咱俩吞吞吐吐吧。

乙：你家里的人呢？

甲：他们都腾云驾雾去了。

乙：你爱人呢？

甲：看戏去了。

乙：什么戏？

甲：粗中有细。

乙：你哥哥呢？

甲：打球去了。

乙：打什么球？

甲：梦寐以求。

乙：你妹妹呢？

甲：看电影去了。

乙：什么片子？

甲：捕风捉影。

乙：你孩子们呢？

甲：唱歌去了。

乙：什么歌？

甲：四面楚歌。

乙：你嫂子呢？

甲：跳舞去了。

乙：什么舞？

甲：群魔乱舞！

乙：伯母呢？

甲：唉，别提了，她病入膏肓了。

乙：病了？什么病？

甲：白雪皑皑。

乙：癌症？有什么症状？

甲：晚上尽大口咳老生常谈，痰里带着阳春白雪，血中带有坚贞不屈，蛆上长着轻如鸿毛！

乙：这病是够厉害的。没请医生看吗？

甲：请了。

乙：中医还是西医？

甲：请了一位唇齿相依。

乙：开了方没有？

甲：贻笑大方。

乙：开的什么药？

甲：简明扼要。

乙：打的什么针？

甲：弄假成真。

乙：现在怎么样了？

甲：总算是停职反省了。

乙：啊呀，你们家也够惨的呀！

甲：是呀！现在我们家里凄凉冷落，闹的我举目无亲，这不是乐极生悲吗！

乙：得了，别难过了！

甲：哪儿比得您家男女老少，共享天伦之乐。

乙：这倒是！我还有爷爷、奶奶……

甲：福寿双全呀！

乙：父亲、母亲……

甲：老当益壮。

乙：兄弟姐妹……

甲：欢聚一堂。

乙：孩子们……

甲：生龙活虎。

乙：我跟我爱人……

甲：一丘之貉。

乙：啊！

甲：您家里真是三代同堂、合家欢乐、各得其所、锦上添花。

乙：唉，我们家就是人口多一点……

甲：人口多好啊！

乙：怎么？

甲：六畜兴旺嘛！

乙：嗨！

17.引伸发挥。要叙述某一件事的来龙去脉，要描绘某一个具体场景，为了避免枯燥乏味，就必须抓住某一点加以引伸发挥，生动、形象地进行剖析。在引伸发挥之中，也就概括叙述了自己原来要描绘的东西。

例一：《扬眉吐气》

甲：你可以到车间、船台去听，到处都有团结胜利的歌声。

每一种劳动发出来的声音就是一个音符，交织在一起就

构成一曲动人心弦的船台战歌。

乙：噢，每一种劳动都可以用音符来代表？1、2、3、4、5、6、7，这个“1”怎么表现的？

甲：铲道工手握风铲，一按电门“1”……

乙：“2”呢？

甲：吊车工驾驶塔吊，往返穿梭“2”……

乙：行了！“3”呢？

甲：料车满载钢板飞奔在双轨上，进料场一按喇叭“3……3 3”……

乙：嘿！“4”有吗？

甲：有哇！电焊工手拿焊枪，焊花飞舞，火花四溅“4”……

乙：那么这“5”呢？

甲：扛起来一溜小跑，严寒的天气，西北风伴奏，人跑起来都带风“5……5”的。

乙：噢！嗖、嗖、嗖的。这“6”呢？

甲：造船工人大干快上，争分夺秒，大部件扛不动，背不走，大家异口同声，咱们“6”呀！

乙：这么个“6”呀！“7”有吗？

甲：有哇，各厂各车间大协作，科室互相来支援。

乙：这可没有“7”。

甲：干部劳动去第一线，后勤服务上船台。

乙：这也没“7”。

甲：炊事员送来刚出屉的大包子。

乙：没“7”。

甲：还挑来两桶绿豆“稀”……饭！

乙：嘿！找着啦！

例二：《新桃花源记》

甲：呜呀！

乙：又怎么啦？

甲：山下有个大棋盘，一格一格真美观，好象上面铺绿毯，还有棋子乱动弹。

乙：那是桃源人民建成的旱涝保收田。

甲：那一格一格？

乙：五亩一丘的方田。

甲：上面铺绿毯？

乙：早稻秧苗。

甲：棋子动弹？

乙：那是拖拉机。

甲：拖拉机？一天下几个"蛋"？

乙：下八个……没听说过！……

18.强词夺理。明明自己错了，却千方百计为自己辩护，找出各种理由，振振有词地来说别人的不是。这种人都色厉内荏，装腔作势。

例一：《万紫千红绕营房》

乙：你再听这个："说炊事员大老郭上山摘波罗……"

甲：这更容易了。

乙：容易你说啊！

甲：听着："说炊事员是个大罗锅……"

乙：啊！罗锅？

甲：象话吗？

乙：就是啊！

甲：（反问）哪有炊事员是罗锅的？

乙：没听说过。

甲：那你为什么说人家是罗锅？

乙：他给我扣上了！我说，炊事员是罗锅这话是谁说的？

甲：你说的。

乙：怎么样！这句话是你说的！

甲：怎么讲？

乙：说炊事员是罗锅这话是你说的。

甲：我说的。

乙：啊！

甲：不能吧？

乙：怎么会不能呢？

甲：我这么大学问能说这话吗？

乙：就是你说的。

甲：我说的？

乙：对，你说的。

甲：我说了你把我怎么样？

乙：……抬杠啊！

例二：《舞台风雷》

甲："群众的意见你们要具体分析。我认为这个戏还是很不成熟的。"

乙：怎么啦？

甲："你们这四句唱词就有严重错误。"

乙：哪句错了？

甲："第一句！是……什么词儿来着？"

乙：好嘛，还没听清楚就批上了！第一句是："战天斗地永不败"。

甲："战天斗地……站天？你们站到天上哪？我们首长站在哪儿啊？"

乙：这挨得上吗？

甲："第二句是什么词儿？"

乙："革命豪情满胸怀"。

甲："革命豪情满胸怀？满胸怀？满了？反骄破满嘛！"

乙：这纯粹是胡批呀！

甲："尤其是第三句！"

乙："老汉何惧年纪迈"。

甲："你们听见了吧？老汉连锯一块儿卖，还干不干？"

乙：什么呀？人家意思是：老汉不怕年纪大！

甲："怕年纪大又有什么办法啊？老了嘛，这是客观规律，让给年轻人干嘛！"

乙：简直是乱弹琴！

甲："最后一句是什么词？"

乙：最后一句是……他一句都没有听清楚！"五十八岁上阵来"。

甲："五十八岁上阵来？五十六岁不许来吗？我四十多岁来了，你把我怎么样？"

乙：这不是鸡蛋里挑骨头吗！

19.歪讲歪唱。这种手法经常使用，就是有意把一些话的意思讲成歪的；把一些歌或戏曲的调子和词唱成歪的；把诗

歌或对联写成不伦不类的。大致分为：

歪解释的：

甲：外国的钱我就羡慕。不说别的，人家外国钱那名字都好听。

乙：啊！金币？

甲：金碧辉煌！

乙：美元？

甲：又美又圆！

乙：英镑？

甲：英国的钱最棒！

乙：法郎？

甲：漂亮得就象法国女郎！

乙：马克？

甲：这都是我们姓马的给刻的。

乙：什么乱七八糟的！

（《梦游纽士敦》）

甲：孔子有一句名言："抽烟容易戒烟难！"

乙：这是孔子说的吗？

甲：是啊，就是我们邻居姓孔的小子说的。

乙：嗨！他说的！

（戒烟小段）

歪唱的：

《学评戏》中的唱；《参军记》中的唱；《山鹰》中的唱；《哭的艺术》中有的哭腔；另外还有《学大鼓》、《学坠子》、《学梆子》中都有不少的地方歪唱的。

作歪诗的：（《新桃花源记》）

乙：不仅是各级领导带头干，妇女们也立下了汗马功劳，就拿三八岩工连来说，她们日夜开山、打石，不怕苦，不怕累，轻伤不下火线……

甲：且慢！我愿为众姐妹献诗一首。

乙：念念吧。

甲：昔日妇女羞答答，今朝姐妹泼辣辣，走起路来 嚓嚓，吓得我是妈呀呀！

乙：陶渊明这诗有时候也不怎么样！

写歪对联的：（《对春联》）

乙：再听我这上联：空树藏孔孔进空树空树孔孔出空树空树空。

甲：你这都是什么呀？

乙：我这是对子上联。

甲：这有讲吗？

乙：当然有啦！这是一个典故。

甲：你给说说。

乙：有一天孔子游说，上不着村，下不着店。突然天降大雨，孔子没处藏没处躲，正巧道旁有棵树，是棵空的。孔子一想，这里头可以避避雨呀！这叫：空树藏孔。

甲：那"孔进空树"呢？

乙：孔子走进空树呀！

甲："空树孔"？

乙：空树里头有孔子呀！

甲："孔出空树"？

乙：雨过天晴，孔子打树里头出来了。

甲：“空树空”？

乙：空树还是空的呀！这就叫：空树藏孔孔进空树空树孔孔出空树空树空。

甲：你也不怕憋死呀！

乙：少废话，你给我对下联。

甲：听我的：日儿叭哒当哗啦噗腾腾哎哟哟噗噗噗吱吱吱。

乙：什么乱七八糟的！

甲：一点儿都不乱！你那是什么？

乙：我那是典故。

甲：我这是本人事实。

乙：典故对事实，可以。不过，你这“日儿”是什么意思？

甲：那年北京打仗，“日儿”飞过来一枪子儿。

乙：“叭哒”？

甲：落在我们家墙上了：“叭哒”！

乙：“当”？

甲：又来了一枪弹：“当”！

乙：“哗啦”？

甲：房塌了：“哗啦”！

乙：“噗腾腾”？

甲：我从床上掉下来了：“噗腾腾”！

乙：“哎哟哟”？

甲：搁了我腰了：“哎哟哟”！

乙：“噗噗噗”？

甲：我一疼放了仨屁。

乙：这"吱吱吱"呢？

甲：崩死仨耗子！

乙：嗨！

关于作歪对联，还可参考《巧对春联》中最后一副对联。

20. 用俏皮话。这是指在相声中用歇后语制造"包袱"。传统相声中，有完全用俏皮话组成的段子，整个段子的"包袱"都是用这种手法，如《俏皮话》。新相声中，也经常出现俏皮话，虽不能说它是组织"包袱"的重要手法，但有时还是要用到它的。因为用它显得生动活泼、形象有趣。例如《友谊颂》的开头中有几句：

甲：这个形式是绱鞋不使锥子——真（针）好；猗撵鸭子——呱呱叫。

乙：这……

甲：翻哪！

乙：我翻不过来，这么多俏皮话怎么翻哪！？

又如《成语新编》中一段：

甲：瞧你长的肥头大耳，呆头呆脑！

乙：你好，大腹便便，脑满肠肥！

甲：你简直是猴贫恶厌！

乙：你是丑态百出。

甲：你猴戴胡子一出没有。

乙：你猴攀杠子就那两下。

甲：你猴拉车没多大劲。

乙：你猴摘帽等着要钱。

甲：你是猴拿虱子纯粹瞎掰。

乙：你是猴……怎么这里头出来猴呀？

甲：对了，这是说的歇后语，不是成语……

21.借助形声。这是指组织“包袱”时借助于动作或声音。相声抖包袱时，有时没有话，就是动作或某种声音，同样产生强烈的效果，这在相声段子中经常可见。

例如《新桃花源记》中：

乙：……桃源人民两个月治好了十八罗汉山……

甲：哝唏！（学鸟叫）

乙：……他们降服了九龙山……

甲：呜唏！

乙：……改造了万头山……

甲：噫唏！

乙：总之……

甲：哦唏……呜唏！

乙：他这都什么鸟儿叫唤！……

又如《恐老病》中一段：

甲：你是谁？

乙：我是这个店的负责人，也是这个店的老人。

甲：啊齐！……（打嚏喷动作，下同）

乙：我们这个店不是新开的，是接受过去的老底子……

甲：啊齐！

乙：所以店里留用了一些老店员。

甲：啊齐！

乙：首长你总打嚏喷，是感冒了？吃点儿药吧。

甲：吃药不管用。

乙：不，我们这药好，老头牌的。

甲：啊齐！你把这牌子给我改了！你不知道吗，我听见这个老字……啊齐！

乙：好嘛，自己说也打！

22.有意自嘲。靠自嘲的方法组织包袱这是常见的。简言之就是自己出自己的“洋相”。在使用这种手法时要注意：夸张应该是大幅度的，应该是不可信而可笑的。反之，有损演员的形象，而且破坏相声段子的主题。比如我在演出《成语新篇》的时候，有几处用自嘲的手法组织包袱：一处是说自己肚子大不是“营养过剩”，而是“语言过剩”；一处说自己这样胖的身材是“小巧玲珑”；一处把自己这么大年纪说成是“祖国花朵”。这几处夸张都是大幅度的，“过火”的，否则，就会产生相反的效果。下面把这几处摘录出来：

甲：特别是一个相声演员，对祖国的语言要不断地研究。

乙：对，相声是语言的艺术嘛！唉，你对语言研究得怎么样？

甲：还看不出来吗？这肚子都研究大了。

乙：这跟研究语言有什么关系？

甲：太有关系了！研究一点儿装里头一点儿，日久天长，成大肚皮了。

乙：你那是脂肪太厚，营养过剩！

甲：不，我这是语言过剩。不然，怎么说我满腹经纶呢！

…………

乙：我是才华出众。

甲：我是智慧过人。

乙：我是多才多艺。

甲：我是祖国花朵。

乙：你呀？我炉火纯青。

甲：我出类拔萃。

乙：我无与伦比。

甲：我登峰造极。

乙：我长得眉清目秀。

甲：我长得小巧玲珑。

乙：你还小巧玲珑呀？

甲：你还眉清目秀呢！

在传统相声中也有用自嘲手法的，比如马三立同志说的《开粥厂》的垫话；在新相声中，《画像》、《找舅舅》中，都用了这种手法。

以上所说的二十二种组织包袱的手法，归纳得并不全。业余作者同志们，可以在创作和演出实践中尝试，不要拘泥一格，怎么运用都可以。随着现实生活的飞跃发展，随着文艺百花的竞相吐艳，相声艺术一定会随着不断提高，组织包袱的手法，也将会日益增多。我们应该在生活中不断地去发现，在艺术上不断地去提炼，在创作演出中不断地去运用。这样，就可能做到不断创新，不断进步。

第二章　相声的创作

相声真正出世仅有一百多年的历史，可以说是一门“年轻的艺术”。解放前，相声创作还停留在“口头文学”阶段。那些传统段子，大都是相声艺人在“撂地摊”的过程中编演出来的，一代一代承袭，也多是靠口授心记，很少有文字脚本。解放后，相声得到了发展。三十年来，涌现出了一大批专业和业余作者，他们投身于火热的生活之中，满怀激情，写出了不少深受群众喜爱的作品，使相声创作面目为之一新，对促进相声艺术的繁荣作出了很大的贡献。这些作者中比较有影响的如何迟、夏雨田、王鸣禄、杨振华、姜昆等同志，都是相声创作的高手。他们的许多作品，至今仍然有着很强的生命力，无论从内容上、技巧上，都值得我们很好地学习和借鉴。

我在党的关怀培养下，二十多年来，也学着写了一些节目，但自己的水平有限，成功的少，失败的多。尤其是在相声如何反映现实斗争生活方面，我还处在一个探索过程之中，有些理论问题，一时半晌还琢磨得不那么深透。这里，就把自己在创作实践中的一些心得体会、经验教训谈一谈，和大家一起研究，并请大家指正。

一、从生活出发

“生活是文艺创作的源泉”，这话我们听得是再熟不过了。它对于相声创作是否同样合适呢？有的同志认为，相声这玩意儿，不过是找点儿噱头讲几句俏皮话而已，不需要什么深入生活也照样能抓几个包袱逗人一乐。果真如此吗？不对。我在这方面就有切身的感受。多年的实践告诉我，凡是从生活中汲取养料的作品，生命力就强些，群众就喜欢一些，成功的希望就大一些；否则，得到的往往是失败。

过去，我曾凭一时热情，创作过不少节目。一九五八年一年里，我就写了几十个大小段子，但没有几个有保留价值的。一九六一年，《人民日报》发表了一篇文章《徂莱山上红旗飘》，写的是山东省徂莱山老根据地人民，解放后在党的领导下，发扬革命老传统，艰苦奋斗改变家乡面貌的先进事迹。我看了很受感动，写了个节目《探亲》。由于缺乏生活，就只有靠闭门造车，为了体现新旧的对比，就假定有这么一个小伙子，当年随八路军参加革命，外出十好几年没回家，如今成了老干部，回故乡一看，面貌全变了，什么都不认识了，闹了许多误会和笑话。节目写好后请同志们提意见，大伙儿说不仅内容不真实，包袱组织得也别扭。结果，我也没信心拿出来演出就给撂下了。实践证明，缺乏生活，光凭热情是写不好相声的。

那么，是不是有了两个好包袱就能写出好相声来呢？也并非如此，一九六二年我写了个段子《西方音乐》。这节目就完全

是从包袱出发构思的。当时，报纸上报道，西方国家的文艺没落颓废得不成样子，有个国家竟出现了一种“跑肚”音乐，整个乐曲演奏的是一个人开始肚疼，肚子咕咕叫，然后奔厕所，直到腹泻拉稀的声音。我看了这则报道，认为这本身就是一个大包袱，对揭露讽刺资产阶级社会真是太妙了。于是，我就从这里发展开去，为了“垫”这个“跑肚”，我在前面加上个“烤猪交响曲”，在台上学吃烤猪的声音，烤猪吃多了消化不良，自然就要“跑肚”。写完了自己还满以为不错：立意好、构思新、包袱响。谁知一演出，适得其反，受到了群众的严厉批评，说这纯粹是“自然主义的表现方法”，“实际上是把西方音乐丑恶的形象搬上舞台换取廉价的笑声”。实践又证明，单从包袱出发也是写不出好相声来的。

那么，有的同志又要发问了：既然生活这么重要，而为什么有的作者具备了厚实的生活基础，却仍然写不出好的作品来呢？是的，我就曾经接触过这样的业余作者，他们生活在三大革命斗争的第一线，对所要描写的对象非常熟悉，他们的作品往往有比较丰富的生活内容，而且有的包袱也组织得不错。但是，从作品的总体效果来看却并不成功，不是显得臃肿堆砌，主题不集中，就是显得支离破碎，线条不清楚。

这里，有一个问题必须弄清楚，即：我们所说的从生活出发，并不仅仅是一个熟悉生活的问题。熟悉生活，只是创作过程中的一个最基本、最先决的条件；随之而来的还有一个分析生活，取舍从生活中撷取的素材和用什么形式、什么艺术手段来反映和表现生活的问题。

我在《画相》和《新桃花源记》的创作过程中，就很明显地

感受到这个问题。

一九六三年，我参加中宣部组织的文化工作队去山东省文登县高村公社高村大队进行调查工作，在那里，我结识了全国著名的劳动模范张富贵同志。我和他前后相处近四个月之久，发现他身上的确有许多闪光的品质。他一九四二年起就被评为老区的劳模，可一点也不摆老资格，对群众很随和，人缘好，社员又尊敬他又亲近他；他生产上有一套，工作有魄力；他是联村的党总支书记，可劳动日比一般社员并不少……。当时，我就动了创作欲望，很想写个节目。但从哪儿着手呢？要想全面地写出张富贵的优秀品质是不可能的，经过反复观察、琢磨，决定抓住他几十年如一日，坚持干部参加集体生产劳动这个特点，歌颂他是一面“永不褪色的红旗”。

题材选好了，主题确定了，那么，又怎样从相声艺术的角度来构思呢？开始我想了许多路子，但都不满意。有一天，两位中央美术学院的同志来给张富贵画相，画完了拿给我们看，我们感到轮廓模样倒挺象，就是细皮嫩肉，缺乏张富贵饱经风霜的劳动人民气质。这两位画家听了意见向我们诉苦说：“他又不给专门的时间，这还是我们在招待所回忆着画的。”我听他俩这一说，当时心里一动：好家伙，这不是很好的路子么？真是踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫！我马上就从画家画像这个角度构思，很快就完成了这个节目。

《新桃花源记》的创作也是如此。一九七六年，我上湖南桃源县深入生活，水利部有一位负责同志告诉我说，桃源县是“照片比不上实物；画景比不上真景；宣传的比不上干的”，希望我能写个节目出来。我到桃源县一看，果然名不虚传，真

是无山不青，无水不绿，尤其是山、水、田、林、路的综合治理，取得了很了不起的成绩，还经常有外宾参观。但是要写相声可怎么写呢？尤其那时候还没粉碎"四人帮"，头脑里条条框框多着，心想，写这样的节目不是会批判你"见物不见人么"？况且，又怎么能"三突出"呢？……由于创作思想没解放，这节目就一直没敢动笔。这年十月，横扫了"四害"，人心大快，年底，我又一次来到了桃源。这次我是带着非写出节目不可的决心来的。来后又补充了一些生活，手头的素材是足够了，剩下仍然是如何构思的问题。那时，我住在桃花源山上，据说正是陶渊明《桃花源记》中所写的那个地方。每天早晨，我在山头极目远望，四周群山环抱，丛林莽莽；山下四方整齐的农田就好象棋盘一样，一派社会主义新农村的美景展现眼前。于是，我想到了当年陶渊明笔下所描绘的世外桃源，那不过是虚无飘渺的乌托邦罢了，哪能和今天的现实相比呢？渐渐地，作品的构思越来越清晰了。有时候，我甚至设想，如果我自己变成陶渊明，那么，看到眼前的一切，该不知会有多么惊讶和新奇，把这写到相声里，那包袱肯定少不了。于是，我便决定采用这条路子，摹拟陶渊明这个人物，让他"重游桃花源"，参观山水田林路综合治理的概貌。写的过程中，我又请教了解桃花源风景区掌故的同志，并和懂得古文的同志一道合作，于是，写起来就感到比较顺畅，真有点儿得心应手、左右逢源的感觉了。

以上面两个例子可以证明，从生活出发，不仅关系到作品"写什么"，而且关系到"怎么写"，关系到内容和形式的统一

问题。这在我们的创作实践中，是必须要摆到首位，万万不可忽视的。当然，生活有直接的和间接的之分，并非作品中所反映的内容都非要自己亲身经历不可，这是很显然的道理，就无须赘述了。

二、垫话、正活、底的关系

新的相声，一般分做垫话、正活、底三个部分。过去还有人在垫话和正活之间，加一个过渡的小段，叫做“瓢把”，这“瓢把”因不甚明显，便可以忽略不计。这三个部分，垫话好比头部，正活好比身子，底好比尾巴。现在我们来谈谈在创作中它们之间的关系。

正活，顾名思义，它在作品中，是最主要最关键的部分。经常写相声的同志可能都有这个体会，在构思的时候，首先考虑的往往不是垫话，而是正活。先把身子骨立好了，再考虑安什么样的脑袋，长什么样的尾巴。

那么，怎样才能使这“身子”长得结实、长得丰满呢？据我的体会，在构思的时候，头脑里必须要有两条清晰的线：一条是内容上的线，一条是艺术上的线。所谓内容上的线，是指节目所要表现的题材内容。在动笔前，应把题材内容考虑好，表达的层次安排好，分量的比重安排好；所谓艺术上的线，是指表达内容的艺术手法。艺术手法有几种（后面还要详谈），动笔前自己应定下哪一种。这两条线如果有一条没理清，就不要匆忙动笔。因为，如果内容上的线不清晰，势必就会造成层次不清，反映的问题不集中；艺术上的线不清

晰，就会出现常说的“折腰”，抓不住人，感染力不强。

我在创作《舞台风雷》的时候，素材是非常丰富的。“四人帮”及其爪牙在文艺界实行法西斯专政，弄得百花凋残、万马齐喑。他们的罪行真是罄竹难书，要写批判他们的作品，材料俯拾即是。当时，报纸上发表了大量的文章，控诉“四人帮”扼杀《创业》、《朝阳沟》和《园丁之歌》的罪行，《舞台风雷》主要取材于此。在内容上，我以一个剧团排演一出戏为线索，写这出戏的不幸遭遇，正面用“我”来做中心人物；对立面则塑造个“胡部长”，作为“四人帮”的亲信爪牙。整个情节层次比较清楚：准备汇报——审查修改——结局。这样，写起来思路就很集中，不会有散乱的感觉。内容上这条线找好了，根据内容的需要和我自己的特点，再找艺术上这条线。因为节目中的那出戏是河南豫剧，而我自己又能学讲几句河南话，学唱几句豫剧唱腔，所以，相声里的“我”，便用“怯口”贯串。又因为相声中说的这出戏压根儿就是虚构的，即使有这么出戏，也不可能在作品里讲述整个剧情。观众是来听相声的，不是来听你作剧情介绍的。那些长篇大段的枯燥文字，只会令人生厌，也势必冲淡包袱。所以，我在构思的时候，就设法躲开它，概括成四句唱词：“战天斗地志不衰，革命豪情满胸怀，老汉我何惧年纪迈，五十八岁上阵来。”用这四句唱词的命运来代替全剧的命运。这样，有不少好处：第一，可以更好地发挥“怯口”、“柳活”的特点，给演员创造更好的表演条件，使舞台气氛更加生动活泼；第二，翻来复去围绕这四句唱词做文章，观众耳熟能详，一般看后都能记住，印象更为深刻；第三，对包袱的铺垫极为有利，往往前面的包袱

成为后面包袱的铺垫，产生链锁性的反映。总之，这四句唱词，在整个作品中发挥的艺术功能是比较大的，收到了一举多得的效果。

正活有了谱，“身子”长齐全了，那么，“头”和“尾”也就会应运而生。

我在写垫话（垫话的概念要求，请参考前面第一章第四节）的时候，大多是根据正活的内容来设计的。有些垫话和正活的关系比较明显，比如《哥俩好》的垫话：

乙：社员同志们！我给大家介绍介绍他……

甲：我有什么可介绍的？

乙：你现在是我们队新上任的青年保管员，爱社如家的模范。（冲观众）他和他哥哥俩成了一对红……

甲：嗐，介绍这有什么用，现在我和我哥哥是一对红，五年前我们俩还是一对崩哪！

…………

这段垫话开始就提出了哥哥和弟弟，紧扣正活的内容。

又如《登山英雄赞》的垫话：

甲：你瞧我是干哪一行的？

乙：你是说相声的呗。

甲：你只说对了一半。我不仅是相声演员，还是个运动健将。

乙：健将？你是哪一项目的健将？

甲：登山。

…………

这段垫话也是与正活歌颂登山英雄的内容一致的。

另外，还有一些垫话，乍一看，似乎与正活毫不相干，

一点边儿也沾不着，但实际上，却有着内在的联系。这种联系不是直截了当的，而是“转弯抹角”的。比如《一条街》的垫话：

乙：咱们老没见了啊！

甲：是啊，我足有一个月没出门儿。

乙：在家干嘛哪？

甲：写作！

乙：噢，您写一部长篇小说？

甲：时间太短，写小说来不及了。

乙：那是写个剧本？

甲：内容不适合写剧本。

乙：那您写的什么呀？

甲：写了一点杂感。

乙：一个月不出门儿就写点杂感啊？多长？

甲：一丈四！

乙：这……买布哪？！有多少行啊？

甲：不论行。

乙：多少句？

甲：没法儿论句！

乙：用多少稿纸？

甲：一张没用。

乙：没写呀？！

甲：没写，我这一个月干嘛哪？

乙：这……我哪儿知道。你写啦？

甲：写了我拿不出来！

乙：到底写没写？

甲：写是写了，没用稿纸。

乙：那你写哪儿啦？

甲：（指脑袋）写这儿了。

乙：噢，写脑门子上了。

甲：这……没听说过。我写到脑子里了。

乙：那是写了？那叫想了！

甲：对啦，构思过了。

乙：什么主题呀？

甲：一点杂感。

乙：您太客气了。什么内容？

甲：一点杂感。

乙：您这文章的名字叫什么？

甲：一点杂感。

乙：是啊，您这文章大意说的什么？

甲
乙：（同时）一点杂感。

乙：我就知道还是这句嘛！您怎么那么多杂感哪？

甲：您想，我家在北京，我生在北京，我长在北京，我上学在北京，我工作在北京，我淘气在北京。

乙：淘气呀?!

甲：小时候我淘气呀！

乙：提你小时候干嘛？

甲：提起小时候，才想起老北京。

乙：噢，想起你小时候的北京来了？

甲：想起我小时候的北京，住在紫禁城里，文武百官都戴着红缨子，穿着马蹄袖儿的衣裳……

乙：你等等，这是你小时候啊？

甲：我爷爷小时候。

乙：废话！提你爷爷干嘛呀！

甲：我是说北京是座古老的城市，老北京比我爷爷还老！（包袱）

乙：多新鲜哪！北京好几百年了。

甲：到我小时候还乱七八糟哪！

乙：乱七八糟？

…………

这段垫话一直到此，下面才接正活，转入北京一条街新旧社会的对比。我们看看，甲、乙上面所说的内容与一条街的变化似乎风马牛不相及。可是，由甲的"写文章"到"一点杂感"，到"小时候淘气"，到"想起老北京"的"乱七八糟"，这样"七弯八拐"，终于接上了正活的内容，实质上都是为转入正活所作的铺垫。在写这类垫话时，我们要注意的是，千万不要天马行空，不着边际，仍然需要一步一步向正活靠拢，象撒网一样，手中要有条纲绳捏着，这条纲绳，就是正活。

现在我们一般写垫话，都比较简短，甲、乙几句对白就转入了正活，这种简短的垫话，行话叫"挂角一将"，比如《舞台风雷》、《白骨精现形记》、《老站长》、《哥俩好》、《登山英雄赞》等等。这种垫话可以有包袱，也可以没有包袱，比较而言容易写一些，正活出来了，就不需要费很大的功夫，只要"挂上一角"就行了。另外有一种垫话，比较长，但它又不象

《一条街》的垫话离正活远，而是和正活内容相一致，这种垫话写起来往往是要花较大的气力的。比如《画相》的垫话：

甲：您能看得出来我是干什么的吗？

乙：我可看不出来。

甲：我是个画家。

乙：你呀！

甲：你看我这眼睛还看不出来？

乙：画家眼睛有什么特点？

甲：你仔细看啦。

乙：看不出来什么！

甲：我这两眼睛一边一个。（包袱）

乙：废话！长一块儿成偏口鱼啦。

甲：我是说我的眼光敏锐。

乙：就您这对儿眼睛还敏锐啦？

甲：告诉您，我受过专科学校的教育，我是我们学校的高材生。

乙：你是哪个学校毕业？

甲：就那个最高的美术学府。

乙：哪儿呀？

甲：北京化工学院。（包袱）

乙：嗐，化工学院？

甲：啊！画画的得练功吗？

乙：噢！画画儿的练功就上化工学院，相声练功得上相工学院！

甲：那什么学院？

乙：美术学院。

甲：是啊！原来我上美术学院，后来，老师说我成绩突出，转送我到化工学院继续深造。

乙：没听说过。你的画怎么样？

甲：也就是挥笔作画，得心应手，纵横涂抹，技巧纯熟。

乙：这么一说，你有了一定的成就啦？

甲：可不敢那么说，反正全国著名的几位画家，象潘天寿、傅抱石、王式廓、华君武等人，我比起他们来，可以说是等价交换。（包袱，演出时有所加强）

乙：什么叫等价交换啦？

甲：就是说我们每个人都各有所长。

乙：噢！你说华君武有什么特长？

甲：他是漫画家，他的画讽刺幽默，战斗性强。肯尼迪出浴图，就那么几笔，肯尼迪那伪善面目就出来了。

乙：对！这潘天寿啦？

甲：他画的花鸟比活的花鸟还可爱。

乙：傅抱石？

甲：他的山水画最有特色。他和关山月合作的《江山如此多娇》，气魄多大！

乙：王式廓怎么样？

甲：他画人物肖像拿手，形象生动感人。

乙：你怎么样？

甲：我也是画人物像的，除去形象生动，深刻感人之外，最大的特点……

乙：是什么？

甲：画谁不象谁。（包袱）

乙：嗐！你不会画。

甲：你这人太实在！这是一句客气话。真画谁不象谁，我怎么进化工学院的！

乙：你就别提这个了。你都画过什么画？

甲：象那个驰名中外的《开国大典》，知道吧？

乙：啊！知道。那是你画的？

甲：人家画的。（包袱）

乙：你提人家干嘛？问你画的什么？

甲：我这儿正画一位劳动模范。

…………

上面这段垫话，一共由五个包袱组成（见括弧注明），虽然比较长，但由于一个个包袱的作用，听起来人们并不会有枯燥的感觉。这段垫话为什么要写这样长呢？也是为了给正活作铺垫。我在构思《画相》时，其实也是先有了正活再设计垫话的。正活的内容是"我"给劳动模范张富贵画相的过程，为了强调这个"画"字，所以垫话中就围绕这个"画"字海阔天空地大作文章，目的是引起人们的高度注意："我"是个"画家"。这样，当正活里描述"我"几次三番给张富贵画相时，观众就不觉得陌生和突然，而是有亲切、自然之感了。

下面再谈谈"底"。

底就是一段相声的结尾。它的作用是使整段相声达于高潮而结束。最后的一小段，从铺垫到抖响包袱，都属于底的范围。一个好的底，严格说来，应该具备这样三个标准：一，首先应该是一个包袱；二，是内容发展的必然产物；三，是情节发展的高潮。这三个标准，是紧密结合在一起的，不可分割的，

缺少其中任何一项，都会对底造成很大的影响，至少是不能成为一个好底。

我在创作实践中有一个体会：凡是随着内容的发展，随着矛盾的激化所产生的底，写起来一般都比较顺畅，也比较理想。

比如《白骨精现形记》，在正活中，通过江青窜到农村某大队所进行的一系列罪恶活动，这个"白骨精"的丑恶嘴脸，已经原形毕露了。最后，她为了给自己树碑立传，假惺惺地参加劳动，让人给拍照片，"底"就在此自然而然产生出来：

…………

甲："咱们给大田锄草。小刘，多拍几张，还是老规矩，把我放在中间。快！我可能坚持不了多会儿。哎呀！我这草怎么锄不下来呀！"

乙：锄头不快吧？

甲：哪儿啊，她拿的是扁担！

再比如《舞台风雷》，正活中"四人帮"的亲信"胡部长"，对一出豫剧的扼杀、破坏，激起了剧团同志们的极大愤慨，当"胡部长"跑上台来大叫："别唱了！别唱了！"的时候，扮演老支书的演员"我"，已经忍无可忍，一把揪住胡部长的脖领子，愤怒控诉"四人帮"一伙的滔天罪行，此时，矛盾已激化到了高潮，"底"也随之而出：

…………

乙：什么戏呀？

甲：（唱）"降妖伏魔斗四害！""咚"！

乙：这儿还有一锣哪？

甲：哪儿呀，我把部长扔台底下去了！

乙：该！

如果“底”不是内容发展的必然结果，不是从矛盾上升到高潮时迸发出来，那么，这样的底便势必勉强生硬，成为狗尾续貂。

比如《登山英雄赞》的底：

…………

甲：终于，在五月二十五号早晨四点二十分登上了世界最高峰。

乙：好！

甲：为中国体育史写下了光辉灿烂的一页。

乙：好！

甲：毛主席的石膏像安放在世界屋脊上，五星红旗在珠穆朗玛峰上飘扬。

乙：好！——你怎么不说话了？

甲：我等记者照像哪！

乙：嘿！

很显然，这个底是写得乏味的。甲突然不说话，却摆个姿势故意等记者照像，和前面一段的内容毫无关联。明眼人不难看出，这是作者无计可施了，只好借助于这一节外生枝的手段，以便草草煞尾。的确如此，我在写这个“底”的时候，十分苦恼，想了千条路，真所谓费尽了心机，却仍然找不到一个比较理想的底。这究竟是什么原因呢？仔细分析一下，与正活有关，在于正活的“先天不足”。在正活里，登山英雄们与困难作斗争的内容早已写完，造成矛盾到达高潮的条件于

是也便失去，最后，就只剩下一些政论性的叙述。而这些政论性的叙述，对于相声艺术来说，本身就是很忌讳的，要从这里发展包袱，找出一个理想的"底"来，无异缘木求鱼，是根本办不到的。所以，要写一个好底，"先天"必须要足，正活对于"底"，起着决定性的作用。

再举一个根据正活对底进行变动的例子。《画相》原来的底是这样的：

…………

甲：对，跟着他干。他干什么我干什么。

乙：他扛锄。

甲：我也扛锄。

乙：他上山。

甲：我上山。

乙：他锄地。

甲：我锄地。

乙：他拔草。

甲：我拔草。

乙：他推车。

甲：我……坐车。

乙：怎么坐车了？

甲：我……我实在受不了啦！

孤立一看，用这段来做底，似乎倒也可以，但是：一，在"正活"里，内容是"我"给张富贵画相，这段却与"画"字无关；二，作品所要表现的，是张富贵崇高的精神境界，不脱离劳动的思想品质，这段仅仅叙述了他干了各种农活，显得单

薄。后来，老艺人王长友老师给做了修改，变为：

…………

乙：那你画他的鼻子。

甲：政治嗅觉灵敏。

乙：那你画他的嘴。

甲：多干活儿少说话。

乙：那你画他的耳朵。

甲：善于听取别人的意见。

乙：那……这脑袋上没什么了。

甲：根本没法画。

乙：你画他肩膀。

甲：他的双肩可以挑起千斤重担。

乙：那你画他腰。

甲：在大风大浪面前挺直腰杆。

乙：那你画他腿。

甲：坚决走集体化道路。

乙：你画他脚。

甲：站稳立场。

乙：哎！你画他的鞋。

甲：那天他光着脚呢！

乙：嘿！

这样改动，无论在内容上这条线还是在艺术上这条线，和“正活”都扣得更紧了，同时，对张富贵的刻画也更丰满一些。实践证明，演出效果较前要好得多。

前面已经说了，在相声作品中，垫话、正活和底好比是

头部、身子、尾巴，它们之间的关系，是不可分割，相辅相成的。正活是关键，垫话和底都要受它的制约和影响。

戏剧界对于一个优秀的戏剧作品，往往称誉是“虎头、熊腰、豹尾”。把这句话借用来评价相声，我看更为贴切。一个优秀的相声作品，恐怕也应该是“虎头、熊腰、豹尾”吧！我认为《买猴儿》、《夜行记》、《女队长》、《昨天》、《社会主义好》、《如此照相》、《假大空》等作品，都可作为此认识的对照。

三、掌握好结构跳跃的特点

一段相声，演出时间一般是15—20分钟，在这样短短的时间里，要包括许多包袱，表现非常丰富的内容，在情节结构上，就势必要具备跳跃的特点，这是和戏剧、小说截然不同的。一出戏剧或者一篇小说，在情节安排上，要求前后连贯，首尾呼应；在人物塑造上，要求详尽细腻，性格有各自的特点和发展。相声则不然，它可以一忽儿天上地下，一忽儿山南海北；一忽儿张三李四，一忽儿王五赵七，后面说的事件，往往和前面说的毫无关联。这里，先请大家看看《白骨精现形记》中的一段：

…………

甲：“同志们，我是向你们……我是学习……哎……别说了。”（白骨精口吻）

乙：怎么不说了？（代表观众发问）

甲：底下全走光了！（演员回答）

乙：没人听她这一套！（代表观众评论）

甲：是啊，白骨精一走，贫下中农聚到一块儿就议论开了（演员叙述）："老哥！这白骨精干嘛来了？"（贫下中农口吻）

乙："那还用问，黄鼠狼给鸡拜年，没安好心儿！"（贫下中农口吻）

甲："……什么'三箭齐发'！还不是想打倒一大批不合他们心意的干部！"（贫下中农口吻）

乙："她把自己打扮成马克思主义者，谁信他们这套！"（贫下中农口吻）

甲：可大队里的阶级敌人和白骨精里应外合。有个地主婆叫陈张氏，跳出来说（演员叙述）："这首长说话咱听着对心思，'三箭齐发'，万箭齐发才好哪！"（地主婆口吻）

乙："住口！"（老支书口吻）

甲：老支书当场严厉地批判了她（演员叙述）："陈张氏，你高兴得太早了，……白骨精搞的是什么阴谋诡计，我们早就心里有数！"（老支书口吻）

乙：剥下他们所谓马克思主义者的画皮，戳穿她那篡党夺权的野心！（代表观众评论）

甲：白骨精休息了一会儿，又窜到猪圈来了。（演员叙述）

乙：是啊！

甲："你们支部书记批判了陈张氏哪！他这是把矛头对准我呀！是和我有刻骨仇恨嘛！你们睁眼看看我是谁？"（白骨精口吻）

乙：你是白骨精！（代表观众评论）

…………

这一段，从人物来说，出现的有“白骨精”、老支书、地主婆和一群贫下中农社员；从场景来说，转换了三次：社员大会会场——群众议论的地方——猪圈；从情节上来说，包括：群众不听白骨精那一套，全跑了；群众私下议论；老支书怒斥地主婆；白骨精窜来猪圈。这样多的内容，如果按照戏剧的写法，不知要费多少篇幅，但在相声里，却三下两下便跳过了。有些写法，对于戏剧来说是荒唐的，不可思议的，但在相声里却是正常的，允许的。比如，白骨精召开社员大会，结果社员跑光了，下面接着介绍的是贫下中农的议论。那么白骨精干什么去了呢？群众都跑了，她不发火么？后来她又窜到猪场，怎么知道老支书批判了陈张氏？是谁告诉她的？……这一切相声里都没有交代，然而，观众也从来不会去追究。原因就在于这种跳跃式的结构，是得到了观众认可的相声艺术特点。

但是，有些初学写作的同志，也许是受戏剧和小说的影响比较深，对这一特点，却往往掌握得不够。他们在创作的时候，总是担心事件交代得不清楚，花许多笔墨去叙述因果关系。结果，写出来的作品象甲、乙两个演员在对话，观众明是明白了对话的内容，可就是一点相声味儿也没有了。

那么，怎样才能掌握好跳跃的特点呢？要掌握它，首先必须要认识它，弄清楚它的作用究竟是什么。

跳跃的第一个作用，是可以避免那些繁琐的叙述，腾出笔墨为主题服务。如《舞台风雷》中：

…………

甲：胡部长一走，我们立即进行讨论，大家一致认为要顶！

……

乙：你再怎么说，他不通过！你怎么说呀？

甲：我就这么说："胡部长，你们说的几条意见我们不能接受！"

乙：他说了，"接受也得接受，不接受也得接受！不听我们的话，要不要党的领导？"

…………

前面刚说胡部长走了，怎么忽然胡部长又出来说话了呢？显然，这在生活逻辑上是不合理的。但作品的主题是为了揭批"四人帮"扼杀文艺的罪行，必须集中精力刻画"胡部长"蛮横霸道的丑恶嘴脸，所以，让"胡部长"一下子又"跳"了回来。至于"胡部长"和"我"是怎样搭上话茬的？是"我"去找的"胡部长"，还是"胡部长"找的"我"？这等等一切的过程和因果关系便完全可以置之而不顾。

跳跃的第二个作用，是为了更好地组织"包袱"。一段相声由若干个包袱组成，每个包袱，都包括铺垫和抖响两部分，上一个包袱抖响了，马上就要转入下一个包袱的铺垫，而每一个包袱，都有相对的独立性。如果不跳跃，接着包袱屁股往下写，不仅会离题万里，而且很难组成下一个包袱。如《新桃花源记》中：

…………

乙：连死都不怕？

甲：我是不怕死的。

乙：为什么呢？

甲：我都死一千多年了。（包袱）

乙：嗐！来，咱们再看看桃源新貌。

…………

这里，甲说完“我都死一千多年了”，包袱响了，乙接着却说“看看桃源新貌”，和甲的话完全接不上茬儿，乙要是不这样跳开说，而是接过甲的话说什么：“啊，对了，难怪你不怕死，原来如此……”之类的话，那就一定会成为节外生枝。

又如《舞台风雷》中：

…………

甲：枪毙了！后来我们又排了……

乙：枪毙了！（包袱）

甲：还没排呢，就枪毙了？

乙：早晚还得枪毙呀！他干嘛那么恨河南梆子呀？

甲：也不止是河南梆子。河南曲子，好不好？

乙：好听啊！

甲：他说是“民间小调”。

乙：河南坠子呢？

甲：“地方小曲”。

乙：河南二夹弦呢？

甲：“土里土气”！

乙：河南大调曲子呢？

甲：“贫里呱叽”！（包袱）

第一个包袱结束，乙提出问题“他干嘛那么恨河南梆子呀？”甲要是顺着回答“因为什么什么”，那下一个包袱就决不可能很快出来。所以，甲“跳开”了乙的提问，却反问乙：“河南曲子，好不好？”这一反问，立刻就成为了下一个包

袱的铺垫。

我们了解了跳跃在相声结构中的作用，那么，运用起来，就能目的明确，能动地发挥这一特点的长处。下面，我们再来谈谈跳跃的几种方法。

1.在叙述过程中，演员用简短精练，概括性强的语言，一笔带过。（下面的举例中，有着重记号的即是）

如《舞台风雷》中：

甲：我们接受了这个任务特别兴奋，山沟里的剧团，能到毛主席身边，向首都人民汇报，这是党给我们的信任和荣誉呀！

乙：对，确实是一项光荣任务！

甲：到了北京，刚刚住下，叮……

…………

又如《英雄小八路》中：

甲："我是一个兵，来自老百姓，你这衣服需要洗，快去打补丁！嘿嘿嘿，你们往那边瞧。"（白）大家一转身，（接唱）"我全明白了，你们的衣服都得洗，一个也跑不了！"

乙：嘿，他全唱出来了。

甲：回来一报告，小连长说："全体出发，到那里要听我的命令"……

…………

2.通过演员的表演，语气、声调的变化来跳跃。

如《新桃花源记》中：

乙：……总之，桃源的山是山山绿油油，花果满枝头，四季春长在，粮林双丰收。

甲：呜呀！

乙：怎么了？

甲：山中一条白带，蜿蜒盘绕，莫非是万里长城？

…………

又如《舞台风雷》中：

乙：这是收庄稼吗？

甲：这是老太太摔跤呢！

乙：要扛锄头来哪有这么多麻烦！

甲：“别唱了！别唱了！你们这个戏能拍成电影吗？”

3.甲乙之间互相“给肩膀”。“给肩膀”，就是甲、乙双方，根据内容的需要，说一句带转折性的话，跳跃开去，以便对方好继续叙述，这句话就叫“肩膀”。这种“给肩膀”的方法，在相声作品里最为普遍。

如《新桃花源记》中：

甲：不要下跪。

乙：谁给你下跪了？你陶渊明上这儿干什么来了？（给甲肩膀）

甲：只皆因在考古所一呆多年，无人与我饮酒吟诗……

又如《白骨精现形记》中：

甲：白骨精迫不及待地要召开社员大会，她要亲自演说。

乙：她怎么说的？（给甲肩膀）

甲：“社员同志们……”

又如《画相》中：

甲：……他不但和社员一起干活，还抢重活干，赶早干，挤空干，包活干。社员都叫他“闲不住”。（给乙肩膀）

乙：那你这张画得把他闲不住的特点画出来。

如果不注意给肩膀，那就要由甲或乙自己谈过程，不但文字罗嗦，还影响包袱儿的铺垫和抖响。

最后，我们还应该强调一下，当我们了解了结构跳跃这一特点，在运用它的时候，必须防止走上另一个极端，即：不着边际地任意跳跃。跳跃的目的，是为了集中主题而不是分散主题。我们只有做到了这点，才能跳而不散，跳而不乱，万“跳”而不离其宗，将结构的跳跃性和主题的一致性很好地统一起来。

四、要善于组织“包袱”

相声是笑的艺术。相声的效果就是要使人发笑，并在笑声中获得教益和美感享受。在一段相声里，招笑的任务主要是由“包袱”来完成的。“包袱”在相声中占有极其重要的位置，可以这样说：无包袱即无相声。实际上，一个相声的创作过程也就是不断地组织包袱的过程。一段好相声，就好比一挂夹花炮竹，点燃后在噼噼啪啪声中，间隔着一连串的响炮，每个“包袱”有如一个响炮。我们作者，就是要使这挂夹花炮竹的响炮，不仅一个紧接一个地爆响，而且要使它爆炸得格外有力，格外热烈。

（1）铺平垫稳是关键

任何一组“包袱”都是一组矛盾，而且是一组极不协调的矛盾。“包袱”中提出一个矛盾后，解决矛盾的方法，往往是和所提出的矛盾本身发展的规律大相径庭的。正由于这种解决矛盾的方法驴唇不对马嘴，所以便产生了一种极其强烈的

喜剧性效果，使人听了哈哈大笑。

组织“包袱”时一定要注意层次。用相声术语说这就叫铺平垫稳。铺平就是把要表达的事物对观众叙述清楚，使观众了解它的来龙去脉。垫稳就是反复强调抖“包袱”前的那些表面现象，使观众思想上有准备。所以说，铺平垫稳的目的，就是要使“包袱”中所提出的矛盾一步一步向前发展，引导观众的思路按照“包袱”所提出的矛盾本身的规律前进，给观众造成一种假象，以为矛盾一定会按其本身的规律得到解决。这样，当“包袱”突然抖开时，才能出乎观众的意料之外，收到喜剧效果。

例一：《哥俩好》

乙：你哥哥有什么不对的？

甲：简单粗暴。

乙：这毛病得改。你有什么不对的地方？

甲：我有点不爱言语。（铺垫）

乙：一人一个性格，这不是什么缺点。（铺垫）

甲：不，是个大缺点。（垫稳）

乙：你怎么不爱言语？

甲：占便宜就不言语了。（抖“包袱”）

乙：这么个不言语呀！你要吃点亏呢？

甲：我早嚷了！（“包袱”）

乙：好嘛，自私自利。

“我”为什么“有点不爱言语”成了个大缺点？几次强调，铺平垫稳以后，一抖开，明白了，原来是“占便宜就不言语”了。观众在笑声中恍然大悟。这个“包袱”基本上做到了：出

人意料之外又在情理之中，没有使人感到牵强附会。

例二：《老站长》

乙：那你们站长呢？

甲：别提了，逼的没办法上了调了。

乙：啊，上吊了？（铺垫）

甲：可不是吗！

乙：这样死的太冤了！（铺垫）

甲：谁死了？

乙：他不是上吊了吗？（垫稳）

甲：是啊，上边来个人把他调走了。（抖“包袱”）

乙：……调工作了！

这一组“包袱”，由于“上调”与“上吊”谐音，乙便误认为老站长上吊致死。这里，为了使观众也产生同样的错觉，进行了三次铺垫。我们说有这种铺垫和没有这种铺垫效果是大不一样的。如果我们把这段改成：

乙：那你们站长呢？

甲：别提了，逼的没办法上调了。

乙：哎呀，就这样上吊，死的可太冤了！

甲：什么呀，上边来个人把他调走了。

乙：啊，调工作了！

显然，这样改写之后，收到的效果没有原来强烈了。原来的有三重铺垫，可以说达到了“铺平垫稳”，而这里只有一层铺垫，就感到不如原来那样磁实了。

例三：《舞台风雷》

甲：没有这样审查节目的！

乙："我就这么审查节目！"

甲：没有这样扣帽子的！

乙："我就这样扣帽子！"

甲：没有这样不讲道理的！

乙："我就这样不讲道理！"

甲：没有这样不是东西的！

乙："我就这样不是东西……"

上面这段"三番四抖"的手法，更加表明了铺平垫稳的重要性。"三番"就是三次铺垫。这里，就是要代表"胡部长"的乙一次一次顺着说，结果最后说走了嘴，在"四抖"上，"包袱"炸响，收到效果。如果不是这样，把它去掉两番，改成：

甲：没有这样审查节目的！

乙："我就是这样审查节目！"

甲：没有这样不是东西的！

乙："我就是这样不是东西！"

这样只剩下"一番一抖"，铺得不平垫得不稳，所以，失去了"顺着说走了嘴"的那种节奏，那种诙谐、戏谑、自嘲的喜剧色彩，结果便味同嚼蜡了。

我们分析一切"包袱"，无论是大是小，无论是骨干包袱还是辅助包袱，无论是这种形式的还是那种形式的，没有一个包袱的组成能够离开铺垫。如果说"无包袱即无相声"的话，那么也可以说"无铺垫则无包袱"。要试图找出一个没有铺垫的"包袱"来，是根本不可能的。而且，凡是能够引起观众哄堂大笑的精彩"包袱"，都一定做到了铺平垫稳。这是我们在组织"包袱"时最基本的要求。

（2）从矛盾冲突和人物性格特点上挖掘、提炼“包袱”

生活中引人发笑的因素是非常多的，一个下意识的动作，一句俏皮话，一个玩笑，都会招人一笑。但是，相声中的“包袱”，它作为刻画人物和表现作品主题的一种手段，它所引起的笑，就必须符合典型环境中的典型性格，不能游离于作品的主题之外。那种单纯为笑而笑的“包袱”，除了有损作品的主题和人物之外，还往往容易走向低级、庸俗的歧途。传统相声中有些污辱、讥讽劳动人民的段子，其中不少包袱就是如此。我们今天新的相声，一定要使观众笑得健康，笑得有意义。这样，我们的“包袱”，就必须从内容出发，从作品的矛盾冲突和人物的性格、特点上去挖掘和提炼。所谓从内容出发，就是要从情节发展中去找“包袱”，从人物的活动中去找“包袱”，而不是外贴。下面举一些例子来说明。

例一：《舞台风雷》中设置了“四人帮”爪牙“胡批、乱砍、吓唬”几个人与进京拍电影的豫剧团的领导和演员的矛盾。“胡批”等几个人，秉承“四人帮”旨意，对一出好戏胡批乱砍带吓唬，逼令剧团改戏。在他们的淫威逼压下，剧团只好按他们的意思胡改，结果弄得百孔千疮、非驴非马。所以改戏中就出现了许多的矛盾，组成了许多的“包袱”。由于“胡批”等人不学无术、胸无点墨，有的只是他们的“帮威”，所以逼令改戏中，必定会胡出主意，胡乱砍杀，这与剧团的同志创作真正的好戏的意图必定发生尖锐的矛盾。这些矛盾，经过加工组织，就自然地出现“包袱”。如：

甲：“首长对你们的戏有过批示，希望你们认真去理解！你们这个戏是写真实论的典型！第一点，你们刻画的老支书，既有劳动模范的影子，又有省委领导干部的形象，不难看出，这个小戏的目的，是给他们涂脂抹粉，是为走资派树碑立传！”

乙：老支书是大办农业的带头人！

甲：“这我就不管罗！（包袱）第二点：老支书必须换人，要换年轻的嘛，写老的还有什么现实意义呀？”

乙：不！老干部是革命的财富，他们有领导革命的丰富经验。

甲：“我们首长反经验主义正是要反他们！（包袱）第三，老支书扛锄头上台，这样不好！”

乙：照你的意见，得扛机关枪上台？（包袱）

甲：“扛锄头给人的第一印象就是生产！”

乙：干部坚持参加集体生产劳动，是毛主席的号召，是反修防修的重要措施！

甲：“首长说，那是光拉车不看路！用生产压革命。政治运动还搞不搞？走资派还抓不抓？所以这个作品是典型的唯生产力论！”

乙：又是一顶大帽子！

甲：“还有！这个作品没有深度，缺乏广度，少了厚度，欠了高度，不够浓度，达不到六十度！”（包袱）

乙：酒呀！少喝点不至于这么胡说八道的！

甲：“关键还是领会首长的三点批示。必须要改！否则，不许拍电影！”

乙：他这是胡批乱砍啦！

至于《舞台风雷》中其他许多“包袱”，上面已经举过例，这儿就不多举了。

例二：《白骨精现形记》中设置了白骨精与广大群众、干部的矛盾，所以白骨精所到之处，矛盾就尖锐对立，“包袱”也一个一个地在这种对立之中组成：

甲：“瞧你这德行，盛气凌人，不可一世，一不会种田，二不会做工，就知道骑在人民头上作威作福，你算老几呀！资产阶级，吸血鬼，典型的……哪！”

乙：嗯？

甲：车胎放炮了！（包袱）白骨精高兴了，“我是向你们学习来的，就别放鞭炮欢迎了！”（包袱）

乙：真恬不知耻！

甲：白骨精迫不及待地要召开社员大会，她要亲自演说。

乙：她怎么说的？

甲：“社员同志们……”（包袱）

乙：怎么这味儿？

甲：白骨精可不就这味儿吗！“我看你们来了，我给你们送批林批孔材料来了！”

乙：毛主席多次批评你到处送材料！

甲：“是啊！我给你们送的三箭齐发的材料，没有三枝箭，就达不到三箭齐发的目的嘛！”

乙：三箭齐发是你们塞的私货！

甲：“是啊，不是，同志们！你们不理解，还是坐下来好好学习我送的材料。可要学习，一个人不学习怎么行哪！我这个人年轻的时候就爱学习，我每天坚持读五小时马

列的书，七小时毛主席的书。同志们，我通读了四卷，我可以背诵列宁的《资本论》、马克思的《列宁全集》……”（包袱）

乙：别胡说八道了！

甲：“同志们，上面的斗争是很复杂的，政治局里很多人就反对我！”

乙：看出你是阴谋家、野心家！

甲：“反对我也不怕，他们整了我几个月，……欲加之罪，何患无词。最使我恼火的，是他们攻击我有野心，这是冤枉我，我不就一颗贼心吗！”（包袱）

乙：是啊，你是贼心不死呀！

甲：“他们造谣，说我想夺权，我可以发誓，我根本不想夺权！”

乙：你想干什么？

甲：“我就是想篡党！”（包袱）

乙：这不一样吗！

甲：“他们还说我公开的反对党中央，这是无中生有！我反对中央，从来没敢公开呀！”（包袱）

乙：行了！几句话已经暴露出你们“四人帮”是彻头彻尾的野心家、阴谋家！

甲：“同志们，我是向你们……我是学习……哎……别说了。”

乙：怎么不说了？

甲：底下全走光了！（包袱）

乙：没人听她这一套！

上述二例，都是为了说明从作品的矛盾冲突上去挖掘和提炼“包袱”，下面再举几个从人物性格、特点上挖掘、提炼“包袱”的例子。

例三：《新桃花源记》中，写了陶渊明重游桃花源的一些趣闻，整个安排，都是虚构的。陶渊明已去世一千五百余年，让他今天“活过来”再看看新世界，当然在他眼里“一切都觉新鲜”。由于他是古人，又加之是诗人，自然而然对眼前的新事物，既会新奇、又会感叹。按他的诗人的身分，我们创作时就确定了他写诗咏叹今天社会，因而整个段子从头到尾都有写诗的地方。基于上述的矛盾和人物的特点——即古人今天看到新事物，而又用诗写出来，这里面就大大有利于组织“包袱”。所以，陶渊明写出下面的诗句来，观众就不会去追究是否失真，而只是觉得可乐了：

甲：贤弟头前带路。

乙：先给你沏一杯我们桃源的云雾山茶。

甲：贤弟，手持何物？

乙：热水瓶。

甲：此物真稀奇，短嘴长肚皮，头戴平顶帽，摘帽冒热气！（包袱）

乙：热水瓶他也来首诗。

甲：待我仔细观来……咬人！（包袱）

乙：那是烫着了。……

例四：《白骨精现形记》中，有一段写白骨精窜到晒谷场上打扑克，这是根据人物的性格、特点出发来挖掘、提炼“包袱”的。从来就是无事生非、骄奢淫逸的“白骨精”，她窜到了晒

谷场，真的能参加劳动吗？决不可能！她能干什么呢？口称是“划等号”，实质是贩卖黑货来了：

甲：白骨精从猪圈爬出来，又窜到场上来了。

乙：真是到处乱窜！

甲：“社员同志们！你们辛苦了，我是来跟你们划等号来了！”

乙：她一向打着革命的旗号。

甲：“我跟你们剥玉米吧……可我怕光；（包袱）跟你们扬场吧……可我怕风；（包袱）跟你们脱粒吧……可我怕声；（包袱）跟你们装包吧……可我怕累。（包袱）这样吧，挑一样我力所能及的。”

乙：干什么？

甲：“咱们打扑克吧！”（包袱）

乙：玩上了！

甲：“来！咱们这就打，先二后不二，抠底钻桌子。我先抓牌了！”

乙：这就什么都不怕了！（包袱）

甲：“同志们！我非常担心，将来谁接中央这个班呢？真是现在这个安排，我还真不甘心哪！我看女人就比男人强！”

乙：她做梦都想抢班夺权！

甲：“在中国历史上，有许多显赫一时的伟大女性啊！我记得有吕后。”

乙：她是历史上的一个大野心家。

甲：“她是不是女的呀？”

乙：是女的。

甲：“有西太后”……

乙：是女的。

甲：“有赛金花”……

乙：是女的。

甲：“有宋江”……

乙：是女的……不是，宋江是男的！（包袱）

甲：“是啊，男的也是我们女人生的嘛！”（包袱）

乙：这不是废话吗！

甲：“历史上这些女豪杰，有文有武，有的当了皇帝，有的当了皇太后，你们说我象皇帝呐，还是象太后呢？”

乙：你象太后！

甲：“我是什么太后呢？”

乙：你是脸皮太厚！（包袱）

甲：“吕后、武则天，这样伟大的政治家，我真是崇拜得五体投地啊！则天全权办理国事，人称‘大圣皇帝’，根据我的所作所为，早晚也是四个字！”

乙：大圣皇帝？

甲：“应该枪毙”。（包袱）

乙：你那叫罪有应得！

甲：“那个吕后哪，我更是佩服了，她可是一个真正了不起的人物！是我学习的榜样，我可比她差多了。我呀……我还是……哎呀，坏了！”

乙：怎么啦？

甲：“这牌，全让我抓来了！”（包袱）

乙：你尽想着篡权呢！

可见上面这段的“包袱”，就是根据“白骨精”这个人物整天吃喝玩乐，日夜阴谋篡党夺权这些特点组织的。因为她阴险毒辣、厚颜无耻，所以胡说八道、语无伦次。如果不管人物的性格而去外贴“包袱”，一定就会忽视刻画人物，那就收不到揭露“白骨精”丑态的效果。

（3）“包袱”的几大忌讳

相声创作过程中，前面讲了，要善于组织“包袱”。在组织“包袱”时，要注意以下几点：

1.忌露。 露，用相声术语说就是“刨”。所谓刨，就是在抖“包袱”之前露底。我们在组织“包袱”时，首先必须铺平垫稳。在铺垫时，特别注意不要“泄露秘密”，这个秘密就是“包袱”的底。如果先露了底，“包袱”就响不了，因为它不能“出乎意料之外”。下面举个例子说明：

甲：倘日后有空，抽暇来寒舍一坐。（垫）

乙：有空一定去。

甲：请勿失约。（垫）

乙：肯定去。

甲：一言为定。（垫稳）

乙：你家住什么地方？

甲：由此往西……

乙：哪儿？

甲：二号坟地。（抖）

乙：不去！

这一段写陶渊明请导游者去家里做客，陶老先生显得非

常热情诚恳，导游者也决心去。但是，陶老先生的住地却是不能去的坟地，因而抖开“包袱”以后就哄堂大笑了。这里垫了三次，把观众引向一般邀请人家去家里做客的礼尚往来的表面现象之中，一点儿也不露出“坟地”的意思，所以既符合实情又切合人物的身分。符合实情，就是说陶渊明已去世一千五百余年，除了住“坟地”还能住哪儿？切合人物身分，就是说导游者辛苦地为陶老先生引路重游桃花源，临别了，陶老先生想答谢对方，主动提出邀请，请导游者去家里作客。底抖响时，人们之所以觉得好笑，是由于陶老先生住地奇特，出人意料之外，但仔细一想，却又在情理之中。这样，收到了效果，完成了组织“包袱”的任务。如果不是这样写，把前面的铺垫改动一下，也就是说改为明说或暗示住地，那就肯定不响了。比如改成这样：甲：倘日后有空，抽暇来我坟场一游。或者改成：甲：倘日后有空，来我处一观；甲：倘日后有空，来我墓地一坐。等等。无论改成上述的哪一种，都刨了，抖包袱时效果肯定不好。所以在“二号坟地”这话之前，无论如何不能露出“坟地”的意思，连引起观众联想的话都不能说，非得躲开不可。

2.忌厚。厚，相声术语叫“皮儿厚”。这是指“包袱”抖开以后，观众一听开始不明白，要思考一下才明白，这样的“包袱”叫“皮儿厚”。反之，一听就能马上明白的，叫“皮儿薄”。相声组织“包袱”时，忌厚。厚了，观众听不明白，笑不起来；等思考明白过来，火候过了，想笑也笑不出了。所以“包袱”一定要“皮儿薄”。这跟馄饨一样，皮儿薄、馅儿多，就好吃；皮儿厚、馅儿少，就不好吃。凡是内容幽默、风

趣，有意义，而皮儿又薄的“包袱”，就逗人听，也表示“包袱”组织得成功。下面还是举《新桃花源记》中的一个例子：

甲：吾当年所描写之桃花源，实乃虚幻之境。虽不满现实，然人单力薄，无能反抗，只得靠吟诗发泄，寄托于文章之中。看今日，共产党、毛主席领导人民翻身得解放，扫除世间豺狼，使幻想变为现实，真乃回天之力，不朽之功。想我等未能为推动社会，贡献微薄之力，深感惭愧……（垫）

乙：嗨，那也是没有办法。

甲：倘四个现代化需要我干什么，我赴汤蹈火，在所不辞，就是死我也心甘情愿。（垫）

乙：连死都不怕？

甲：我不怕死。（垫稳）

乙：为什么呢？

甲：我死一千多年了。（抖）

“我死一千多年了”这句话谁都听得懂。前面陶渊明讲了几次不怕死，最后讲出“死一千多年”来，当然可笑，这“包袱”的皮儿是很薄的。如果改成下面任何一种情况，皮儿都会很厚：

①“我于公元二百多年的时候就死了。”

②“我一千多年前已经死过了。”

③“我乃东晋人也。”

④“我已逝世一千余载。”

第①种，观众要算算日子以后才会好笑，皮儿厚；第②种把话拉得很长，使观众笑不出来，也属皮儿厚，没打中点子；第③种更厚，因为东晋离现在多少年一般观众不知道，再就

是没把死字说出来，转了弯，很费解；第④种似乎语言使用上与人物相近，但今人听时因不口语化造成皮厚。关于皮儿厚薄的例子很多，平时观众一听就知道，这儿就不再举了。

3.忌重。重，相声术语叫做“咬住不撒嘴”。一个“包袱”抖开响了，既皮儿薄又意味深长，那就达到了目的，不必再往下重复或故意拉长。如果老是没完，听众就腻了，胃口也倒了。我们在写“包袱”时，要恰到好处，点到就放手，不要咬住不放。下面举两例具体谈一下。例一：（《成语新篇》）

乙：我说剧场里人山人海，座无虚席。

甲：我说观众笑逐颜开，目不斜视。

乙：什么叫目不斜视？

甲：观众看节目两眼都盯着台上。

乙：要是往旁边瞧呢？

甲：那是找厕所呢！

“那是找厕所呢”一句话出口，“包袱”马上就响了，人们也感到幽默可笑。如果“咬住不撒嘴”，继续重复、拉长，那就腻了：

乙：我说剧场里人山人海，座无虚席。

甲：我说观众笑逐颜开，目不斜视。

乙：什么叫目不斜视？

甲：观众看节目两眼都盯着台上。

乙：要是往旁边瞧呢？

甲：那是找厕所呢！

乙：找什么厕所？

甲：有的找男厕所，有的找女厕所。

乙：你怎么知道的？

甲：我在台上发现的……

这样“重”不仅腻了，而且节外生枝，脱离主要内容，画蛇添足。

例二：（《新桃花源记》）

乙：研究什么呢？

甲：灯泡不大，一个装几斤电？（抖）

乙：几斤电？这电不论斤，论瓦。

甲：啊，一个灯泡装几片瓦？（抖）

乙：没听说过！这你不懂……

这一段连续抖响两个“包袱”，已经足够了。如果再往下拉长，就罗唆乏味了：

乙：你研究什么呢？

甲：灯泡不大，一个装几斤电？

乙：几斤电？这电不论斤，论瓦。

甲：啊，一个灯泡装几片瓦？

乙：什么呀！

甲：是琉璃瓦？灰瓦？黄瓦？绿瓦？多少瓦盖一间房？

乙：这位大概是烧瓦出身。这么说吧，那电论度！

甲：一个灯泡零下几度？……

乙：行了！行了！

我开始学习写相声时，也喜欢“咬住不撒嘴”。现在有些业余作者同志也喜欢这样做，有的还认为这样笑料更多，实际上适得其反。如果说包袱比较多，可选择最理想的，其它只有忍痛割爱了。少而精比多而杂要强得多，这是我们应该共同记

取的。

4.忌俗。俗是指内容庸俗，语言粗野。传统相声有许多是从笑话发展来的，历代封建文人写笑话的共同弊病是庸俗，尖酸刻薄地嘲弄妇女、劳动人民和有生理缺陷的人（聋、哑、跛、麻、瞎、近视眼），相声也受了这种影响。有一些传统段子就有嘲弄妇女、劳动人民和有生理缺陷的人的现象，显得庸俗、低级和损人。因此，写新的相声，这是一大忌讳。我们组织"包袱"，决不能靠这些来增加笑料。凡是有上述情况的，应该坚决摒弃。我的相声中有时也出现这类毛病，事后证明没有好的效果。另外，语言粗野也是俗的一种表现。过去喜欢说一些粗野刻薄的话，说一些行话、黑话骂人，说一些下流的话来逗笑，这些都是今天写新相声不能允许的。所以，我们有志于相声创作的专业和业余作者，应该是写出内容清新健康、语言幽默风趣的作品来，为发展相声作出贡献。

（4）骨干包袱与辅助包袱

我个人认为，"包袱"应分为骨干包袱与辅助包袱。凡是设计情节时就有了的包袱，是骨干包袱。它是直接为表达主题服务的。骨干包袱是从生活中提炼、丰富、渲染、夸张而组织成的。它应该是既有革命情趣，又有思想深度，听起来很幽默、滑稽，琢磨起来有回味，基本上经得起推敲。凡是随内容的发展、写着写着就写出来的、在整个段子中起着活跃气氛和陪衬作用的包袱是辅助包袱。这种包袱不是原来设计中有的，而是在写作中"冒"出来、排练中"凑"出来或舞台

上"撞"出来的。它比较诙谐、逗乐。骨干包袱一般都与主题结合较紧，有一定的积极意义。辅助包袱虽不象骨干包袱那样与主题结合较紧，但它穿插在相声段子中，活跃气氛，间接为主题服务。骨干包袱与辅助包袱是相辅相成的。没有骨干包袱不行。相声没有骨干包袱就没有主体，显得浅薄、空泛；没有辅助包袱虽然也成为一段相声，但会觉得单调、呆板，有时"折腰"。只有它们相辅相成、相得益彰，整个相声段子才既有意义，又显得诙谐、滑稽、活泼、轻松、幽默、愉快，更具有相声的特色。但是，在创作或排练时，不能一味追求逗笑而拚命去制造辅助包袱，要恰当，有分寸。否则，就会使人感到油滑贫气。

哪些是骨干包袱呢？从《舞台风雷》来看，豫剧团改戏所出的包袱、"胡批"等人胡批乱砍时所出的包袱，都属骨干包袱。《新桃花源记》中陶渊明写诗所出的包袱，还有如"偌大之水裤子谁穿"、"拖拉机一天下几个蛋"等在"重游"的情节中惊叹新事物所出的包袱，都是骨干包袱。上述段子，如没有这些包袱，是不行的。

哪些是辅助包袱呢？如《舞台风雷》中胡批、乱砍的起名，《新桃花源记》中"呜呀"、"噫唏"、"然也"、"不要下跪"等；《多层饭店》中工作人员下棋、睡觉等；《白骨精现形记》中"别放炮了"、"地震前兆"等包袱，均属辅助包袱。再如《海燕》中的：

甲：胡奶奶。

乙：胡奶奶是谁？

甲：就是糊里糊涂那奶奶。（辅助包袱）

还有《找舅舅》中的：

甲：他们那炉子太大了，老高老高的。

乙：到底有多高？

甲：……比老高还高哪。（辅助包袱）

时代在前进，群众的道德水平、政治觉悟、欣赏能力都在提高，因此，对相声包袱的趣味的要求，也越来越高。我们搞相声创作和演出的同志，应该在构思、组织包袱时，除了要考虑到它与主题的关系外，还要认真考虑它的趣味的高低。当发现包袱思想性差、庸俗低级、能产生副作用时，就应及时“割爱”，或加以修改。

五、相声艺术构思的几种常用手法

我在学习创作的二十多年里，大小共写了一百多个段子。这些段子，一共分为三种：

第一种是以歌颂为主的。这些段子歌颂新社会，歌颂工人、农民、战士以及广大人民群众，歌颂新事物。如：《画相》、《新桃花源记》、《海燕》、《英雄小八路》、《游击小英雄》、《登山英雄赞》、《找舅舅》、《三比零》、《老站长》、《营业员之歌》、《一条街》、《友谊颂》等等。

第二种是以讽刺为主的。这些段子主要是讽刺敌人、讽刺社会上的一些不良现象和那些行为不轨的人，也有批评人民内部的某些缺点的。如：《舞台风雷》、《白骨精现形记》、《多层饭店》、《结婚前后》、《打篮球》、《球场上的丑角》、《恐老病》、《恋爱的姿式》等等。

第三种是知识趣味性的段子。这种段子既不属歌颂也不属讽刺，而是说的风土人情、知识、生活小品等。如:《巧对春联》、《成语新篇》、《猜地名》、《广东话》等。

我所写的段子，质量不高，数量不多，但是，我还是在努力向老一辈相声作者和新一代相声作者学习。全国有影响的相声段子，是很多的。比如以歌颂为主的，有《社会主义好》、《昨天》、《女队长》、《一等于几》、《牵牛记》等；以讽刺为主的，有《买猴儿》、《夜行记》、《帽子工厂》、《如此照相》、《教训》等；知识趣味性的段子有《我的历史》、《参军记》、《爱情之歌》等。这些段子，都是我学习的榜样。我在学习上述段子的基础上，结合自己的创作实践，对相声的艺术构思采用一些什么手法，作了一点探索。我个人认为，相声艺术构思常用的手法，也就是说在写相声时所确定的"路子"，大致有四种，下面就以自己的创作段子为例作个介绍：

1. 对比手法。

这种手法就是用两种人或两种事物进行对比，以低的来衬托高的。这种手法，往往用来歌颂新人、新思想、新事物。在写《找舅舅》时，我选定了反映包头工业建设的题材，确定了歌颂我国工业建设日新月异的主题，艺术手法上就是用的对比。反映包头的建设，可以用各种各样的手法，我为什么用对比呢？因为我觉得这样易于写包头新面貌，易于组织包袱。整个段子都是把"舅舅的信"中所说的过去包头的一切，拿来和今天包头的一切进行对比，使人感到今天的变化真大、真快，确实鼓舞人、教育人。在这个段子的前部分，我有意地描述了一下包头的过去，接着就用大量篇幅歌

颂今天的包头，两两进行对比。下面举一部分供业余作者同志们参考：

甲：我临走的时候准备好了风镜、风衣、手电筒、指南针、大水壶、小水碗，还有一大口袋菜包子。

乙：干嘛？你要搬家是怎么着？

甲：这都是上包头必需用的。我舅舅说过，你要不带着，你就活不下去。

乙：你这风镜、风衣有什么用？

甲：看样子你去过包头？

乙：我最近才由那边回来。

甲：那怎么连这点知识都没有哇？我舅舅信里写得明白：包头这地方“天苍苍，云茫茫，风沙牛马骆驼羊”，风沙大极了，刮起风来昏天黑地，没有风镜行吗？

乙：手电筒呢？

甲：我舅舅信里写的明白：全包头市一共才有七盏路灯，到处漆黑，不留神掉河里怎么办？

乙：噢！带指南针又干什么使？

甲：我舅舅信里写的明白：大风一来刮的房子倒的倒，塌的塌，真是飞沙走石。万一把我吹跑了我好看看东南西北呀！

乙：这都哪儿听来的！那水壶、水碗干什么用？

甲：我舅舅信里写的明白……

乙：全凭他舅舅这封信哪！

甲：日本时期在这里建了一个自来水厂，全包头就一条水管子，中国人不许喝，没水壶，渴也把你渴死了。

乙：这一口袋菜包子？

甲：我舅舅信里……

乙：写的明白，你呀，明白不了啦！

甲：这个地方生活很苦，一年四季吃不着青菜，每天吃炒米喝羊奶，顶多来点莜麦面儿，没干粮饿也把你饿死了。

乙：你带这么多不麻烦吗？再说那也沉重哪！

甲：没关系，骑骆驼的时候往背上一搭就行了。

乙：骑骆驼干嘛？

甲：我舅舅说下火车还有好几十里沙子路呢，不骑骆驼骑谁呀？

乙：谁也不让你骑。现在火车通包头了。

甲：那就更好啦！上火车一看坐位还挺宽绰，睡一觉，迷迷糊糊就听咣当一声。

乙：怎么回事？

甲：到站了。旅客都下车，我也准备吧，带上风镜，穿上风衣，这手拿着手电筒，那手拿着指南针，背上大水壶，扛起大口袋，走了几步觉着不合适，我又回来了。

乙：压的太重？

甲：哪儿呀？我忘穿鞋了。

乙：你忙什么呀？

甲：下火车我一看，怎么下错地方了？

乙：怎么见得？

甲：包头能有这么漂亮的车站吗？旅客休息室，军人候车室，行李房，问事处……站台上干干净净，整齐美观。出了车站一看更不象了，大汽车、小汽车好多辆，一只骆驼都看不见。

乙：非得看见骆驼才是包头哪？

甲：等我回头一望，哟！是包头哇。

乙：看见骆驼了？

甲：看见四个。

乙：在哪儿哪？

甲：在墙上呢。

乙：啊？骆驼跑墙上去了。

甲：不是骆驼，是四个大字："包头车站"。

乙：我说的呢！

甲：肯定是包头了，往前走吧，没走几步，哎呀！

乙：什么毛病一惊一咋的？

甲：直挺挺一条柏油林荫大路看不到头，两边都是高大楼房。

乙：这是解放后盖起来的。

甲：往前边再看，哎呀！

乙：又怎么了？

甲：公共汽车都有了。

乙：这有什么可新鲜的。

甲：左右一打量，哎呀！

乙：又哎呀什么？

甲：大烟囱一根根都数不过来了。

乙：到处都是工厂。

甲：哎呀！

乙：你还有完没完了？

在《登山英雄赞》中，我也用了对比的手法，把自己与登山英雄相比，衬托登山英雄们不畏艰苦、敢于攀登、为国争

光的优秀品质。

2. 自嘲手法。

这种手法就是把自己掺合进去，在里面出洋相，在自己身上找包袱。用这种手法，段子显得轻松、活泼，能够发挥演员的逗乐才能，但又不伤大雅。《画相》的艺术构思，就是用的自嘲。之所以这个段子用自嘲的手法，这与选取的题材有关。因为我写的是全国劳动模范张富贵，不可能都在这个先进人物身上去找笑料，要找也只能用点误会。所以我就用自嘲的手法，让自己在与张富贵的共同活动中出洋相，这样有利于结构这种类型的题材。同时，用自嘲手法写，不会觉得呆板、枯燥，能在较为严肃的描述中找出包袱来。比如：

甲：张富贵这天早上没出去，我请他坐下来，我坐他对面，打开画箱，拿出画笔……

乙：你开始画吧。

甲：还是画不成。

乙：为什么？

甲：他"闲不住"哇！刚铺上画纸，削铅笔这工夫，"马同志，你先削着，我到地里望望去。"

乙：他干什么去了？

甲：地里转个圈，看看活儿安排得怎么样。

乙：真能抓时间。

甲：一个多钟头才回来。

乙：这回可以画了。

甲：还是画不成，我这手直哆嗦。

乙：那是紧张的。

甲：稍微定定神。

乙：定吧。

甲："马同志，你先定着，我场上瞧瞧。"

乙：又干什么去了？

甲：场上垛麦子去了。

乙：嘿！一会儿都闲不住。

甲：又一个多钟头。

乙：这可以画了吧？

甲：还是画不成。我得观察他一会儿，抓住他的特点吧？"马同志，你先抓着，我队里瞧瞧。"

乙：没听说过。他走了你还抓什么呀？

甲：我抓瞎吧！后来我使了个稳军计，让他一步也走不了。

乙：什么办法？

甲：他一坐那儿，我一边画一边不住嘴儿跟他聊天。

乙：这是好办法。可聊什么呀？

甲：没题目，想什么说什么，主要是为了画画儿。

乙：那就聊吧。

甲："张富贵同志，我还忘了问您啦，您贵姓？……"

乙：有这么问的吗？

甲："您大队生产搞的多好哇……也喂奶羊啦……头抬一抬……象您这儿的小公羊一天能挤多少牛奶？

乙：你这都是中国话吗？……

用自嘲的手法，要注意分寸，不要太过分。比如，说自己长得如何，就不要涉及生理缺陷；说自己做事有缺点，就不要任意夸大、丑化，而要恰到好处，挤出包袱来。用这种

手法结果的好坏，与作者本人的认识水平、生活情趣、艺术修养等密切相关。

3．摹拟手法。

摹拟人物的音容笑貌，摹拟人物的行动举止。用这种手法，可以使段子显得风趣滑稽，演员的表演灵活多变。摹拟人物可以多种多样。有从头到尾都摹拟一个人物的，如《新桃花源记》。写这个段子的时候，我自认为是打破了框框的。原来的相声段子，没有从头到尾摹拟一个人物，一点儿也不跳进跳出的。这个禁区可不可以打破呢？我在一九七七年春天写《新桃花源记》时，试验了一下。结果事实证明，这个禁区还是可以打破的。开始构思时，也打算用传统的摹拟人物的手法，但觉得有好些地方不便于处理，跳进跳出，也显得松散，不如一开始就摹拟陶渊明，从开始到结束，陶渊明的身分不变，这样就比较容易结构情节和组织包袱，表演起来也轻松自如。摹拟人物一般都用跳进跳出的办法，比如《舞台风雷》，我也是用的摹拟手法，这就和《新桃花源记》不同。《舞台风雷》中，我摹拟了豫剧团的负责人、演员，也摹拟了“四人帮”的爪牙“胡部长”。进进出出，摹拟的人物时有变化，还加上演员自己的评论，所以演员必须是“一人多角”。用摹拟人物的手法，能够使段子显得生动逼真，讽刺的时候，也更能入木三分，把敌人的丑态给淋漓尽致地刻画出来。

4．评论、叙述的手法。

这种手法在结构相声段子时，是最常用的，但难度较大。有的是评论某件事，某个人，一层层地加以剖析，表示自己的看法，在评论、剖析中组织包袱；有的是叙述、描绘某个

人，某件事，抓住几个重要情节进行叙述和描绘，在叙述和描绘之中组织包袱。比如《多层饭店》、《白骨精现形记》、《海燕》、《英雄小八路》、《一条街》、《营业员之歌》等等都是用的这种手法。下面举两个例子：

例一，《白骨精现形记》中一段，评论白骨精，在评论中组织包袱：

乙：她怎么是人不人鬼不鬼呐？

甲：你说她是人是鬼？

乙：她是人呐！

甲：是人她怎么心怀鬼胎、阴谋篡党夺权，迫害伟大领袖毛主席、陷害敬爱的周总理？

乙：对，这家伙不是人，纯粹是鬼！

甲：是鬼为什么敢在光天化日之下胡作非为呢？

乙：是啊，她是人。

甲：是人为什么怕见阳光，总躲在阴暗角落里结成“四人帮”搞阴谋诡计呢？

乙：还是鬼！

甲：是鬼为什么长得人模狗样儿的，装作正人君子，说人话不办人事？

乙：那她还是人哪……是鬼……是人……鬼！

甲：到底是人是鬼呀？

乙：她呀……当面是人背后是鬼！

甲：所以人不人鬼不鬼呀！

例二，《一条街》中的一段，叙述解放前北京街道上秩序紊乱。这是边叙述边描绘，在叙述、描绘中组织包袱：

甲：……你到西单六部口那点儿，你听吧！（学汽车喇叭声）笛！笛笛！（学电车铃声）当当当！当啷铃当铃铃当……（学人力车夫喊声）“车去吧！”（学警察喊声）“靠边儿骑！”（学行人争吵声）“孙子！你他妈怎么踩我脚了？”“对了！谁让你搁地下来着。”

乙：啊？！

甲：您到天安门一带更热闹了！

乙：怎么？

甲：做小买卖的多了！（学汽车喇叭声、电车铃声、卖货声）“吃咧吧哎，闹块咧！”

乙：卖西瓜的。

甲：（学各种卖货声）“爬糕，酸辣凉粉咧！”“冰棍败火！”“抽烟卷了买烟卷儿啊！”“黄鸟叼签儿算灵卦！”“蹭啊蹭啊，蹭油儿的，蹭癣的！”“烤白薯�，真热火！”“臭豆腐、酱豆腐！”“耗子药！”

乙：全凑到一块儿了！

甲：还有哪！这边是“豌豆黄儿来大块儿的。”那边是“江米小枣好大个的粽子吧！”这边是：（学洋腔）“密斯特儿卡木因！请吃不拉稀管换！”

乙：这是卖什么的？

甲：卖外国饭的。

乙：“密斯特儿卡木因”是怎么回事？

甲：英文，是说：“先生，请进！”

乙：（学洋腔）“请吃不拉稀管换”？

甲：请吃西餐。

乙：西餐叫什么？

甲：（学洋腔）“不拉稀管换”！

乙：您说清楚点儿！

甲：不拉稀，管换！

乙：那谁还吃啊！

例三，《英雄小八路》中，描述小八路的英雄事迹，边描述边组织包袱：

乙：那您介绍一下他们的英雄事迹吧。

甲：小八路刚一成立的时候没有什么工作可干，大家只有拿出自己攒的钱，买点糖果、纸烟来慰问解放军战士，可是战士们都很客气，谁也不吃。

乙：不吃？我在那儿就行了。

甲：你能想办法让他们吃？

乙：他们不吃，我吃。

甲：你呀！后来小鬼们想出主意来啦，把烟卷都点上了，说：“叔叔，你们再不抽可就浪费啦！”结果大家全抽了。

乙：那糖呢？

甲：他们把糖纸都剥去了，偷偷拿着说：“唉，叔叔，你的舌头怎么了？”解放军刚一张嘴说：“没怎……”他赶紧给扔嘴里去了。

乙：就跟投篮一样啊。这是谁出的主意啦？

甲：小八。

乙：真聪明。

甲：那天小连长说：“解放军叔叔们整天修工事，很辛苦啦，咱们去帮助洗衣服吧。”

乙：那就洗去吧。

甲：不那么简单，吃块糖还那么费劲哪！上次去了，都说不脏，谁也不肯让洗。

乙：那怎么办呢？

甲：小八说："连长，我先去侦察一下他们有多少脏衣服，回来再拿主意。"

乙：小八去侦察。

甲：他机警啊，到那里装模作样的说："叔叔你们好！小八路连长派我向大家慰问来了，我给叔叔们唱个歌吧。"

乙：怎么唱的？

甲："我是一个兵，来自老百姓，你这衣服需要洗，快去打补钉！嘿嘿嘿，你们往那边瞧。"（白）大家一转身，（接唱）"我全明白了，你们的衣服都得洗，一个也跑不了！"

乙：嘿！他全唱出来了！

上面讲了四种关于相声创作中进行艺术构思的常用手法，这只是根据我自己的创作体会提出来的。相声艺术构思的手法，它会随着相声艺术的发展而发展，决不会是仅此几种，别无他法。相声艺术构思的手法，应该是多种多样的，而且它是在传统相声艺术构思的基础上不断发展、丰富起来的。我相信，随着文艺的逐步繁荣，后起之秀的茁壮成长，今后一定会有不少新的创作出现，肯定会更加丰富、完善，相声艺术构思的手法，会归纳出更多、更切合实际的宝贵经验。

我个人认为，要掌握相声创作的基本技能，很重要的一条，就是要批判地继承和借鉴相声的传统。这包括吸取传统

段子的精华，学习传统段子的创作技巧，掌握并能运用传统相声的基本规律。我们不是天生就懂得表演和创作相声的，而是在老一辈相声演员的指导下，学习传统段子，批判地继承传统段子的基础上，逐步掌握相声的基本知识，慢慢地由学步到渐渐能走路的。所以说，离开批判地继承和借鉴传统来谈相声，那就是空中楼阁，没有基础。如果没有传统相声这一百多年的发展，那也就没有今天的相声。今天的新相声，内容上当然和过去迥然不同，但是手法上，还是离不开借鉴传统的。包袱的制造上，也还脱离不开那些传统的规律。我建议业余爱好相声的同志、初学写作相声的同志，要抽空读一读传统的段子。读与不读，这对于创作，是大不相同的。我是吃了不少读传统、学传统的甜头，有些年轻的同志，脑子比较灵活、文化基础也较好，如能进一步把传统的段子多看一些、多琢磨几遍，我相信，一定能够担当起发展相声艺术这副重担的。

第三章　相声的表演

表演相声，并不是象一般同志认为的“能说几句俏皮话，脸皮厚一点就行”。相声演员，除了应具备一般的表演条件之外，还必须按相声表演的要求，做到会说、学、逗、唱。说要做到口齿伶俐，语言清晰，发音准确，吐字宏亮，感情充沛；学要做到摹拟人物维妙维肖，抓住特点，装谁象谁，学方言土语、吆喝叫卖也能掌握特色，绘形绘声；逗要做到善于挑起矛盾，恰当掌握分寸，甲、乙配合巧妙，语言引人发笑，表现幽默、滑稽、活泼、风趣；唱要做到戏剧歌曲，都能巧唱，唱得别致，唱得优美，声情并茂，字正腔圆。不掌握这四门技巧，要成为一个好的相声演员，那是有困难的。所以说，相声表演是一门综合性的艺术，必须下功夫练习才能达到一定的水平。

我国相声界老一辈的艺人且不说，近一辈的艺人中，年岁大的，成就高的演员，在表演中就各有各的特点，以一门擅长为主，其余各门也能掌握。下面分别介绍一下我国比较出名的几位相声演员：

侯宝林同志，我国著名相声演员。他的表演，态度潇洒，语言新颖干净，说、学、逗、唱，都有很高的造诣。侯宝林同志最擅长的还是说、唱。他善于抓住特点。表演各

种戏曲流派的唱腔，绘形绘声，博得听众的好评。他演出的代表作品有«戏剧杂谈»、«关公战秦琼»、«空城计»等。

马三立同志，我国著名相声老演员之一，现在天津演出。他的表演擅长于逗，冷面幽默，技巧成熟。在抖包袱上，他有创造性，独具一格。他演出的代表作品有«开粥厂»、«文章会»、«吃元宵»等。

郭荣启同志也是我国著名的相声老演员之一。他的表演特色是擅长于学。各行各业、各地方言土语，各种人的特点，一经他学，就维妙维肖，装谁象谁。他善于使用怯口（学话），善于说绕口令。演出代表作品是«打牌论»、«绕口令»等。

苏文茂同志，在我国相声界也是有较高造诣的。他擅长说，表演时显得温文雅尔，以“文哏”见长，说时吐字清楚，语言明晰，节奏鲜明。他演出的代表作品是：«歪批三国»、«论捧逗»等。

上述著名相声演员，在相声的表演艺术上，给我们很多的启示。他们在继承传统表演的手法上，加以提炼、发展，创造出了具有自己独特风格的表演艺术，是我国相声界的一份宝贵财富。

我在相声界只算是新进后学。在二十多年演出实践中，主要是努力向老一辈艺术家们学习，另外，自己经常反复体验、琢磨，在实践中力求做到逐步提高。下面谈谈我个人学习中的一些体会，供相声业余爱好的同志们参考。

一、练 基 本 功

相声表演没有固定的教材，也没有科学完整的教学方法，主要靠表演者在学习老一辈艺人表演艺术的基础上，根据自己的特点去在实践中发挥、提高。因此，练基本功是非常重要的。

1.吐字发音。

相声演员在表演中，全靠说和唱来表达自己要向听众宣传的内容。因而吐字发音，务求声音宏亮、发音准确、吐字清晰。要做到这三点，必须苦练。练的方法有多种：

练绕口令。锻炼唇、齿、舌、喉各部位发音的准确、清晰。如：

“鼓玻璃，瘪玻璃，不鼓不瘪的玻璃。”（练唇音）

“隔着窗户撕字纸，字纸上趴着四十四个似死不死的死虱子皮。”（练齿音）

“一平盆面，烙一平盆饼，饼碰盆，盆碰饼。”（练唇音）

“高高山上一条藤，藤条头上挂铜铃，风吹藤动铜铃动，风定藤停铜铃停。”（练鼻音）

“喇嘛端汤上塔，塔滑汤洒汤烫塔。”（练舌音）

“板凳宽，扁担长，扁担没有板凳宽，板凳没有扁担长。扁担绑在板凳上，板凳不让扁担绑在板凳上，扁担偏要扁担绑在板凳上。”（练唇、齿音）

“狗啃油篓篓油漏，狗不啃油篓篓不漏油。”（练喉音）

练传统段子。不少传统段子，是练基本功的好教材。要

真正做到“嘴皮子利索”，非反复练传统段子不可。比如《卖布头》中的一段，对于练说、唱大有用处：

“哎，这块吆喝贱了吧？不要那么一块，又来这么一块，这块那块就大不相同不一样儿的。刚才那么一块儿，那个叫德国青，才要那现大洋那一块六哇。又来这么一块，这块那就叫那晴雨的商标、阴丹士林布儿的，这块士林布买到你老家里就做大褂儿去吧，穿在身上、走在街上大伙儿那么一瞧，真不知你老是那号的大掌柜的吧。这块士林布又宽又长，还得大高个儿，还得是三搂粗的大个胖子。一大四大，大脑袋瓜，大屁股蛋儿，大脚巴丫儿，还得两条大粗腿儿啊，肥肥大大的足以够了。这块士林布，你到了大布店，买了说是你老都得点着名儿把它要哇。到了北京城，讲究八大祥，到了瑞蚨祥、瑞林祥、广圣祥、益和祥、祥义号，廊房头条坐北朝南还有个谦祥益呀。到了八大祥，你要买一尺，就得一毛八，没有一毛八，你就买不着那这么细肤这么宽、这么密实，这么厚实，这么好的。来到我们这摊儿，一个样儿的货，一个样儿的价儿，一个样儿的行市，那谁也不买小布摊儿那碎布头儿零布块儿啊。来到我们这摊儿，众位有工夫，听我们掏掏尺寸让让价，一掏五尺，二掏一丈，三掏一丈五，四掏两丈，两丈零一尺这个大尺量就算你打两丈呀。到了大布店，买了一尺一毛八，十尺一块八，二八一十六就得三块大洋两不找哇。来到我们这摊儿，三块六不要，六毛去了他，你是三块大洋两不找哇。三块钱不要，不要不要紧，我是额外生枝还得让他，去两毛、让两毛、你给两块六，去一毛让一毛你给两块四，去两毛让两毛你给两块钱。那位可就说了，卖布头儿的你包上吧，你

裹上吧，两块大洋算我要了。这阵你要买还不卖他。怎么回事？我赔本赚吆喝。小徒弟知道没打手工钱，他净织了些个粗布蓝布大白布哇。他要学好喽，礼服呢、华丝葛，这个老太太叫猫——花儿花儿花儿洋绉哇。这不两块钱，去两毛让两毛你给一块六，去一毛让一毛你给一块四，再去两毛你给一块二，再去两毛干脆一块钱。这不一块钱，去五毛让五毛……”

又如《菜单子》的一段，也是练基本功的好“贯口”：

“有蒸羊羔儿、蒸熊掌、蒸鹿尾巴、烧花鸡、烧雏鸡、烧子鹅、卤猪、卤鸭、酱鸭、腊肉、松花、小肚儿、晾肉、香肠儿、什锦酥盘儿、熏鸡白肚儿、清蒸八宝猪、江米酿鸭子、罐儿野鸡、罐儿鹌鹑、卤什件儿、卤子鹅、山鸡、兔脯、莱蟒、银鱼、清蒸哈什蟆、烩鸭丝儿、烩鸭腰儿、烩鸭条儿、清拌鸭丝儿、黄心管儿、焖白鳝、焖黄鳝、豆豉鲇鱼、锅烧鲤鱼、焖烂甲鱼、抓炒鲤鱼、抓炒对虾、软炸里脊、软炸鸡、什锦套肠儿、卤煮寒鸦儿、麻辣油卷儿、溜鲜蘑、溜鱼脯、溜鱼肚儿、溜鱼片儿、醋溜肉片儿、烩三鲜儿、烩鸽子蛋、烩白蘑、烩什件儿、炒银丝儿、烩万鱼、清蒸火腿、炒白虾、炝青蛤、炒面鱼、烩竹笋、芙蓉燕菜、炒虾仁儿、烩虾仁儿、溜腰花儿、烩海参、炒蹄筋儿、锅烧海参、炸开耳、炒肝尖儿、桂花翅子、清蒸翅子、炸飞禽、炸丁儿、炸排骨、拌鸡丝、拌肚丝、什锦豆腐、什锦丁儿、糟鸭、糟鱼、糟蟹、糟溜鱼片、溜蟹肉、炒蟹肉、烩蟹肉、清拌蟹肉、蒸南瓜、酿倭瓜、炒丝瓜、酿冬瓜、焖鸭掌儿、焖鹅掌儿、焖笋、烩茭白、茄干晒炉肉、鸭羹、蟹肉羹、鸡血

汤、三鲜木须肉、红丸子、白丸子、南煎丸子、四喜丸子、三鲜丸子、氽丸子、鲜虾丸子、鱼脯丸子、饹馇丸子、豆腐丸子、樱桃肉、马牙肉、米粉肉、一品肉、栗子肉、坛子肉、红焖肉、黄焖肉、酱豆腐肉、晒炉肉、炖肉、黏糊肉、糊肉、扣肉、松肉、罐子肉、烧肉、大肉、烤肉、白肉、红肘子、白肘子、熏肘子、酱肘子、水晶肘子、蜜腊肘子、锅烧肘子、扒肘条、炖羊肉、烧羊肉、烤羊肉、涮羊肉、清蒸羊肉、五香羊肉、氽三样儿、爆三样儿、炸卷骨儿、烩散蛋儿、烩酸菜儿、烩银丝儿、溜白杂碎、烩节子、炸虾球、三鲜鱼翅、栗子鸡、氽鲤鱼、酱汁鲫鱼、活氽鲤鱼、板鸭、筒子鸭、烩肠肚、烩南荠、爆肚仁儿、盐水肘花儿、锅烧猪蹄儿、炖吊子、烧肝尖儿、烧肥肠儿、烧心、烧肺、烧紫盖儿、烧宝盖儿、油炸肺、酱瓜丝儿、山鸡丁儿、拌海蜇、龙须菜、炝冬笋、玉兰片、烧鸳鸯、烧鱼头、烧槟子、烧百合、炸豆腐、炸面筋、糖溜饹馇儿、拔丝山药、糖焖莲子、酿山药、杏仁儿酪、小炒螃蟹、氽大甲、炒荤素儿、什锦葛仙米、塔蟆鱼、八代鱼、海鲫鱼、黄花鱼、鲥鱼、带鱼、扒海参、扒燕窝、扒鸡腿、扒鸭块儿、扒肉、扒面筋、扒三样儿、油泼肉、酱泼肉、炒虾黄、溜蟹黄、炒子蟹、溜子蟹、佛手海参、炒苋子米、奶汤、翅子汤、三丝汤、熏斑鸠、卤斑鸠、海米白菜、烩腰丁儿、火烧慈姑、炸鹿尾儿、焖鱼头、氽肥肠、鸡丝豆苗、十二台菜、羊汤、鹿肉、驼峰、炸花件儿、清拌粉皮儿、炝莴笋、烹芽韭、木须菜、烹丁香、烹大肉、烹白肉、麻辣野鸡、烩酸姜、溜脊髓、咸肉丝儿、白肉条儿、荸荠一品锅、素烩春不老、清焖莲子、摊黄菜、烧萝卜、脂油雪花

菜、烩银耳、炒银枝儿、八宝榛子酱、黄鱼锅子、白菜锅子、什锦锅子、汤圆锅子、菊花锅子、杂烩锅子、煮饽饽锅子、肉丁辣酱、炒肉丝、炒肉片、烩酸菜、烩白菜、烩豌豆、焖扁豆、氽毛豆、炒豇豆，外加腌苤蓝丝儿。”

练朗读报纸。一个相声演员除了根据传统段子练习以外，还应该在平时利用一切机会，练习吐字发音。比如平时学习，可以争取担任读报员，大声朗读报纸。在朗读中，主要是练习吐字、节奏和气口（即停顿换气之处）。一篇报纸上的文章，自己事先并没有看过，拿过来，一句一句朗读，这就练习了阅读、朗诵和表达能力，锻炼了眼、脑、口三个器官的功能。这样持之以恒，做到随便拿过一篇文章能读得琅琅上口，抑扬顿挫处理得当，发音吐字迅速准确，这便是达到了熟能生巧的程度。早晨起来读读报，唱唱歌，对练嗓大有好处。相声演员虽不象戏曲演员那样练功吊嗓，但刀不磨生锈，平时不练，就不能保证演出时得到最佳的效果。

练窗户纸（以前北方的平房用纱纸当玻璃糊窗户）。这是一种传统的练法，据老一辈艺人说，练窗户纸的作用，在于保证唇、舌、齿、喉各部位发音的正确性。一段“贯口”或一段绕口令说完，要是发音准确，各发音部位运用自如，即使靠近窗户纸说，也不会把纸打湿。真能做到这样，演员就会在演出中，发音清晰洪亮，远近都能听得清楚，保证最好的音响效果。

2.常用的技巧。

不管是单口、对口、群口相声，演员表演的基本技巧，不外四个字：迟、急、顿、挫。也有的叫“蹬遍卖踹”。反正哪种说法，其含义基本一致。

相声表演上的迟急顿挫，好比音乐有高低快慢，好比说话的声音有抑扬顿挫，也好比话剧演员道白有轻重缓急，都属于技巧。

迟、急、顿、挫，就是指相声表演时要掌握的分寸，要把握的火候。

“迟”，是指表演时根据内容和手法上的需要，该慢的时候一定要慢。这样，就能加深听众的印象，更好地表达内容。如《新桃花源记》中的一段：

甲：贤弟，愚兄有一事不明，要在贤弟台前领教，不知肯赐教否？

乙：（放慢速度回答，给听众一个思考的余地）……这位说话怎么这味儿？啊，不必客气，有话请讲当面，何言领教……（放慢速度，准备翻包袱）我也受传染了不是！你问什么就说吧。

上面例子中，放慢速度的地方就是用“迟”的技巧。至于什么时候应该迟，这就应根据内容和手法上的需要，表演者灵活运用。不该迟的地方迟了，那就影响到内容的完整表达或使包袱抖得不是火候，收不到预期的效果。

“急”，是指表演过程中根据内容和手法上的需要，该快的时候一定要快，决不要拖泥带水。这种急，不要随便乱快，而是内容需要快时，必须快；手法上需要快时，必须快；感情的连贯上需要快时，必须快。也举几例：

例一：

甲：妙妙妙呀妙妙妙，吾乘汽车甚逍遥，无奈汽车不讲理，让我围它绕三遭。

乙：怎么啦？

甲：（根据手法的需要，紧接）没找着汽车门。

例二：

乙：出了洞，就是你当年写的那个"世外桃源"了。

甲：吾当年所描写之桃花源，实乃虚幻之境。虽不满现实，然人单力薄，无能反抗，只得靠吟诗发泄，寄托于文章之中。（下面开始，根据内容需要，速度加快）看今日，共产党、毛主席领导人民翻身得解放，驱除世间豺狼，真乃回天之力，不朽之功。想我等未能为推动社会，贡献微薄之力，深感惭愧。（感情上的需要，加快速度）倘四个现代化需要我干什么，我赴汤蹈火，在所不辞，就是死我也心甘情愿。

乙：连死都不怕？

甲：我是不怕死的。

乙：为什么呢？

甲：（手法上需要，加快速度紧接）我死一千多年了！

使用"急"的技巧，也要运用得恰到好处，该急的地方，应该不留空隙；抖包袱该急时，应该不"冷火"，一"冷火"，包袱就凉了。

"顿"，是指在表演时，为了强调某一句话或某一件事，根据需要，该停顿的地方，必须停顿。比如《海燕》中的：

甲：就瞧海燕的船缆绳断了……（顿）

乙：啊！

甲：又接上了。哎！前舱进水啦！（顿）

乙：嗯！

甲：已经堵上啦！机器发生了故障……（顿）

乙：哟！

甲：及时排除了。这船沉下去了……（顿）

乙：啊？！

甲：又浮出来了。

乙：这多惊险啦！

又如《新桃花源记》中的：

甲：山中一条白带，蜿蜒盘绕，莫非万里长城？

乙：万里长城在北京的北面。

甲：何时搬到此地？

乙：昨天……（顿）搬不了！那是……

上述例子说明，“顿”的技巧在表演中起的作用，主要是为了加深印象，给听众以鲜明、深刻的感觉。

“挫”，又称“错”，是指语气节奏，恰到好处。话说出来不迟不早，正打在点子上，分寸适合，使人听了感到甲、乙双方，配合默契，相得益彰。

例如：《新桃花源记》

甲：两层楼的？

乙：万头猪场。

甲：一尺长的？

乙：小猪娃。

甲：三尺来的？

乙：大半猪。

甲：五尺长的？

乙：母猪。

甲：七尺长的？

乙：种猪。

甲：二十六丈？

乙：（挫）……有这么长的?!

甲：拦河大坝。

乙：这个他看清楚了。

又如：《新桃花源记》

甲：贤弟，愚兄要告辞。

乙：要走？

甲：此次多蒙贤弟照料，不胜感激。

乙：那是应该的。

甲：本当买些重礼答谢，怎奈（挫）兜里没钱。

乙：我们不要！

迟急顿挫，这是相声演员表演中常用的技巧，不管逗或捧，都必须练习掌握。这好比学二胡一样，最起码的指法、弓法必须学会，至于拉得如何，那就看熟练的程度和创造性的发挥了。

除了迟急顿挫外，相声演员还比较讲究即兴发挥。即兴发挥是说上台之后，根据临场情况，随口编出来的内容，这是本本上没有的。过去老艺人很讲究这个，名之曰"现挂"、"砸飞挂"。一个演员砸不了几个飞挂算不得有本事。我们现在虽然不太强调即兴发挥，但这方面的能力非锻炼不可。因为它对于突然发生的情况有紧急对付的作用。对于演出时上下节目的衔接和静场等，均有调节、缓冲等作用。具体例子后面还要讲到，这里就不说了。

3. 兼收并蓄。

有人说，相声演员的肚子是个百货铺、杂货摊子，什么都有。这当然是对相声演员的赞扬。相声演员并不是“天上晓得一半、地上晓得齐全”的万事通。不过，作为一个好的相声演员，应该学会兼收并蓄，什么都得学点儿，以备不时之需。

相声演员的知识面要广。过去的老艺人，他们对于仕农工商、三教九流各行各业的人，都要观察，对于他们的特点、爱好、习性、语言、动作，都要懂得并了解掌握一些。前面介绍的一些老一辈的演员都有此种特点。我们现在也同样需要。一个好演员，根据自己演出的需要，他应该主动地去接触各方面的知识，哪怕学会一点皮毛也好，知道一句、两句也行。不管天文、地理、科学、哲学、文学、艺术、政治、经济、工业、农业、军事、医学、商业、服务业、体育武术、杂耍游艺、古今中外、琴棋书画，什么杂七杂八的东西都要知道一点，存储一点，不定什么时候在创作或演出中用得上。

另外，从相声主要是说、唱的特点出发，还必须学习各种戏剧的曲调、各种地方曲调、少数民族的歌曲，甚至敬酒歌、叫卖声包括和尚念经的腔调也要学。我小时候看见过和尚念经，无意识地学会了一些念法，后来在一个相声段子的表演中就用上了。除了学唱，还要学话，各地的话，包括方言、土语，少数民族语言，甚至还要学几句外国话。比如《友谊颂》就要用外国话。学话不是一般地学，应该掌握特点，学出“味道”来。这就是说，学一种话，一定要象，不能

全部象也要那些常用语象，否则听起来就不是味道。

经常关心国内外大事，多读报、多看书，这是一个重要的方面。要使相声能够发挥它的独特的作用，更好地为四个现代化服务，不关心政治、不了解形势，那是不行的。

4.锻炼摹拟人物的能力。

摹拟人物，这是相声表演的需要，因此相声演员一定要锻炼这项基本功。

相声演员在演出中，有时要摹拟各种人物，男女老少，今人、古人、洋人，正面反面，各种职业的人都要学。要做到演出时装谁象谁，功夫就在平时练习。摹拟人物，演出时也不是说绝对象，只能使人感到逼真。也就是说"貌不似神似"。因为貌绝不可能相似，而神是可以相似的。要做到"神似"，那就要下功夫：

观察人物——注意去留心观察各种人。从他们的言谈举止、音容笑貌，到他们的为人处世，待人接物，都要去观察了解。在观察过程中，还必须从各种行业、身分的区别中，找出他们具有本行业和适应身分的特性的动作。比如知识分子多戴眼镜，爱蓄头发，并喜欢用手去摸它；老太太说话两手爱叠着放在前腹，抿着嘴、偏着头说话；当干部的一般喜欢说话背着手，话语中带些"这个，那个，是不是"之类的衬语；有官僚主义习气的干部，说话爱拉长音，一嘴训人的口吻，说话时腿脚老动弹；小孩一般爱笑、爱歪头动脚，喜欢用手擦鼻涕，爱发问，爱征求意见，"行吗？好不好？"之类的话常在口里出现；商业工作人员，一般爱谈论经济问题、市场供应，态度和气，说话礼貌，营业员爱戴护袖筒，穿工

作服；农民说话直来直去，不大喜欢拐弯抹角，他们关心生产，关心天气变化；工人爱劳动，正直诚挚，是非分明，嫉恶如仇，说话一语破的、击中要害；解放军一般年轻英武，挺胸亮膀，步履矫健，行动迅速，他们爱人民、爱祖国，冲锋陷阵，一往无前……。当然，每个人还有每个人的个性。我们摹拟人物，也要从观察人物的共性中了解其个性，不能千篇一律、千人一面。观察人物，在深入生活中可以专心一意去进行，就是在日常生活中，我们接触各种人，也可以留心。总之，到处都是观察人、了解人的地方。

体验感情——设身处地地去体验人物的思想感情、内心世界。要把人物摹拟好，做到“神似”，不了解人物的外形不行，不懂得人物的内心更不行。各种人物对待每一件事，都有自己的想法、看法，喜怒哀乐，各有不同；是非曲直，各有判断标准。所以我们在摹拟人物时，必须掌握其内心情感，这样才能学得象，演得真。比如我在演《好啊，好》这个节目时，摹拟了一个奉迎讨好、巴结上级的人物。要演好这个人，首先要把握他的内心感情。这个人为了向上爬，为了博得上级欢心好提拔，所以他不择手段，拣好听的说，不分是非，唯上级的话是听，唯上级的眼色是从。他阿谀献媚，满脸假笑，满口胡言，牛头不对马嘴，前后颠倒矛盾，显得可笑、可鄙。在摹拟这个人物时，内心感情掌握准了，在外形上，就应该把他刻划成一个点头哈腰、皮笑肉不笑、手脚无处放、无话找话说的丑样子。对他的声音刻画，也应该符合他的感情，语气应是低三下四，讨好时的语调应是激昂热烈，使人听来可厌、可气。最后，当他知道“唐处长”已不是处

长时，就一反常态，恶声骂了起来："我就知你小子不是好东西！"这样，就把这种讨好奉迎拍马溜须的小人暴露得比较充分。

另外，在摹拟人物时，还得注意人物的表情、姿势、声音。反正摹拟谁就应该是谁的表情、谁的声音，连走路的样子也应象。当然，相声不是演戏，不是上台以后就扮成一个特定的人物（个别段子演出时除外），而是要在演出中扮演各种人物，一人多角，因此就更需要多多地去观察人、了解人。

平时，演员本身还要练身段，练造型，自己上台应有自己的演出风格。演员在演出过程中，作为自己的身分叙述情节或评论一件事情，态度要大方、自然、潇洒、脱俗，手脚要运动自如，站立要落落大方，千万不要从始到终把自己装成一个拘手拘脚，取笑逗乐的滑稽戏角色。要做到"入戏"逼真，"出戏"自然，有自己独特的演出风格。真正要做到这一点，平时必须有意识地练练自己的身段，练练造型，看自己在台上怎样显得自然大方，怎样保持自己独特的演出风格。这里附带讲一下，现在有个别业余相声演员，不懂相声表演的基本知识，以为在台上越出"洋相"越好，因而怪态百出，这是不对的；另一部分同志，以为学习著名相声演员就是要学他的"台步"、说话的手势或面部表情，越学得象就水平越高，这也是一种误解。学习别人，应学他的表演风格、表演艺术，取长补短，决不可象学武术一样，一招一式照套，那样就失去了自己的风格，学出来也只是"效颦"而已。

二、学会“再创造”

相声从脚本到演出，是一个再创造的过程。这和从电影文学剧本到影片、从戏剧本到舞台演出一样，都有个再创造的过程。相声脚本和电影文学剧本、戏剧本一样，是文字上的东西，还不等于舞台上、影片上的东西，还有个“立起来”的过程。把文学的东西变为“立起来”的东西，这里面包括导演、演员的再创造。它和写本子一样，同样要经过艰辛的劳动。

为什么有些杂志上发表的相声脚本看起来并不好笑？这除了本子本身的原因（有无包袱）之外，主要的原因是它还没有“立起来”，没有通过演员的再创造。相声演员，必须具备再创造的能力。

相声脚本到演出本，这个再创造的过程包括两方面：

1.要把本子改好。

我自己写的本子，不是一次成功的，往往需要改十几遍甚至几十遍才成为适合演出的口语化的本子。关于如何改本子，有些是创作上的问题，这里就不讲了。下面，举一个我们是如何帮助把业余作者的本子改为演出本的例子。这里还要说明一点：我并不比业余作者高明多少，而是想说明一下再创造的问题。近两年来，不少业余作者和我联系，有的和我合作，我受到了很大的教育，得到了很多的营养。今后，和业余作者同志共同创作、共同提高这个方向是不会变的，我也有信心继续做下去。言归正传，下面就先全文引用业余作者廉春明同志的原稿，然后再谈谈为什么要改，怎么改的。

两次约会

甲：吃糖吗？

乙：什么糖？

甲：我结婚的喜糖。

乙：是呵，那得来一块。

甲：哟，没有啦！

乙：嗐！那你说它干嘛？

甲：抽烟吧。

乙：抽烟？那也行，来一支。

甲：哟，没带着。

乙：瞧我这倒霉劲。

甲：嗳，你太走运啦，我这带着烟火呢。

乙：让我抽烟火?!

甲：太不巧了。这样吧，今晚你到我家去，我好烟、好茶招待你，怎么样？对得起你吧。

乙：嗳哟，那太好啦。

甲：回头见。

乙：回头见。

甲：嗳呀！今天我们俩全上夜班，要不，咱们明天吧。

乙：明天也可以。

甲：说定了？

乙：说定了！

甲：明天见。

乙：明天见。

甲：嗳呀！明天我们得上她娘家去。你看这事，要不，咱们后天吧。

乙：后天？后天就后天吧。

甲：后天一定去，别让我白等。

乙：好，我一定去。

甲：就这么着啦，后天见。

乙：后天见。

甲：嗳呀！后天我们得上介绍人家去，要不——

乙：要不——我别去啦。

甲：不，不，不，不去哪行呵，星期天吧，我们俩全在。

乙：说准啦，不上别处去？

甲：哪儿也不去啦，专门招待你。

乙：这还差不多。

甲：不过——

乙：又怎么啦？

甲：没别的意思，你到了我们家，可别嫂子啦、兄弟媳妇啦的一通乱叫，人家不兴这个。

乙：那我叫什么呀？

甲：就叫她阿姨吧。

乙：嗳，我这么大人，管她叫阿姨？

甲：她给你包糖吃。

乙：行啦，这糖我也不吃了，咱们回见吧！

甲：别走哇！

乙：我还不走呐，我没吃过糖，我也见过糖。告诉你，我就

是再馋，我拣张糖纸偷着舔去，我也不吃你那糖！

甲：干嘛生这么大气呀？

乙：你这象话吗？咱们这么多年的朋友算白交了。

甲：怎么白交哇？

乙：你搞对象也不言语声，结婚也没告诉我，说给块喜糖，还没带着。怎么着，让我抽烟火。这且不说，最可气的是让我管你爱人叫阿姨！行啦，从今后，你只当不认识我，我也只当没见你。回见吧！

甲：别介、别介，我不对，我认罚还不行吗？

乙：怎么罚？

甲：你给我买六屉包子，让我撑死。

乙：我呀？

甲：要不给我买半斤糖，让我甜死。

乙：干嘛甜死呀，干脆，我给你买张电影票，让你看死得啦！

甲：行啦，就这么订啦。

乙：得了吧你，要罚呀，得我出条件。

甲：什么条件？

乙：上次你结婚，我不是没参加吗？这回咱们得补补。

甲：怎么补？

乙：今天，你当着我的面，把你们俩那爱情经过，跟大伙介绍、介绍。

甲：嗳，这可不行，换个别的吧。

乙：不换。

甲：你这不是难为我吗？

乙：你刚才怎么难为我来的？

甲：人家这是秘密。

乙：我呀，就爱听人家那秘密。

甲：怎么单听这个呀？

乙：我有这虫儿。说不说吧，不说我就走。

甲：看起来非说不可了。说可是说，说完喽你们可别宣传。其实宣传我倒不怕，我就怕登报。其实登报也无所谓，我就怕……。

乙：怕什么？

甲：我就怕那稿费，不给我。

乙：你就说吧，没人给你登报。

甲：不可能，你看底下有几位小伙子，竖着耳朵听，那干嘛？

乙：那个，是搞不上对象，等着取经呐。

甲：好，有愿意听的，咱们就说。同志们，要说搞对象呀，我这辈子搞了两个对象。

乙：两个，不多。

甲：不多，照你那意思，我得搞八个。

乙：不少。

甲：不少，这俩吹喽，明儿我打光棍，你负责。

乙：嗳，我管的着吗？你爱搞几个搞几个。

甲：我虽然搞了两个对象，可就结了一次婚。

乙：谁没事老结婚呀?!

甲：我是说，我搞这两个对象，实际上是一个人。

乙：一个人？

甲：第一次，是我追的她；第二次……。

乙：干么这么不好意思？

甲：是她追的我。

乙：哟、哟、哟。瞧这难拿劲的。

甲：第一次，我们约的见面地点是景山公园。

乙：景山公园人可多。

甲：晚上。

乙：晚上那搞对象的也不少。

甲：你怎么知道？

乙：不瞒你说，我就是那搞出来的。

甲：我约的那地儿，没人去。

乙：什么地？

甲：崇祯上吊的那地儿。

乙：嘿，瞧你挑这地儿。

甲：这地儿好，没人来，约定的是七点钟，我下午三点半就到了。

乙：干嘛去这么早哇。

甲：你不知道，我那会搞对象有点急得乎的。

乙：着急也不至于下这么大功夫。

甲：那天，我打扮的漂亮，头上梳的是小背头，脚上穿的是三接头，裤丝贝儿直，能削萝卜头。

乙：满够份儿的。

甲：别的先不说，你就看我这'帅'劲，象不象一位大公子？

乙：我看你象大公鸡！

甲：我左手拿着一束鲜花，准备献给她。右手提着一把大提琴。

乙：会拉吗？

甲：不会。

乙：不会拉提溜着它，也不嫌累的慌！

甲：这你就不懂了。她跟我一见面，看我拿着把提琴，一定会想：这小伙，“专业”的。不是歌舞团的也得是摔跤队的。

乙：摔跤的？

甲：走半截那提琴把坏了，我抱着来的。

乙：好嘛！力气活。

甲：你说，这把大提琴得多给我添份呀。

乙：那她要叫你拉呢？

甲：那我就丢粪（现眼的意思，北京方言）啦！

乙：嗐！

甲：虽然她还没来，我的眼前已经出现了美好的憧憬。我想：她一定会接受我的鲜花，同意和我结合。不久，我们就结婚啦，她是那样地温柔、贤慧，心疼我，理解我的心思，给我生个胖小子。

乙：想哪去啦！

甲：我们手拉着手，肩并着肩，一同来到景山公园，她抱孩子，我举着奶瓶子。她唱着：宝贝，你爸爸正在过着动荡的生活……。哗——

乙：怎么了？

甲：尿了。

乙：尿了！

甲：我赶紧后边塞接子(尿布)！

乙：别瞎想了，天都黑了。

甲：就是呵，足足等了三个钟头，她还没来。

乙：就你一人？

甲：不，旁边还有一位卖冰棍的老太太。你说这老太太得有多可气，她不上人多的那地卖去，在这凑什么份子呀？

乙：她碍着你什么了？

甲：我们俩怎么说话呀，我这说：你爱什么？她这：冰棍！我这谈：你喜欢谁？她这：冰棍——。你说这不乱吗！

乙：她是想让你买两根。

甲：是呵，我买了两根，该走了吧，还不动窝，我一看表，差一刻七点了。这回我可真急了："嗳，老大妈，您行行好，上别处卖去吧。"

乙：老太太说什么？

甲："你在干嘛呢？"

乙：在这等对象呐。

甲："哟，要知道你等人呐，我早走了。"

乙：怎么？

甲："我还以为你要上吊呢！"

乙：上……瞧这乱。

甲：嘿，七点正还真来了，趁着月光我这么一看呀：美丽！

乙：美丽？

甲：要说美，她就是美，你看她，眉似弯月，眼赛明镜，唇若点朱，面如涂粉。再这么仔细一端详呵：（学巴黎圣母院，敲钟人）美——。

乙：成巴黎圣母院那大傻子啦。

甲：我这会真有点傻乎乎的。说不会说了，笑不会笑了，汗全下来了。热的我拿起那束花来当扇子扇上了。

乙：别扇，那束花是送给她的。

甲：噢，对了，请允许我献给你一束。

乙：花。

甲：棍！

乙：棍？不是花吗？

甲：那花儿全让我甩掉了。

乙：瞧瞧。

甲：她也乐了。她这一乐更美了，犹如出水的芙蓉，绽开的牡丹，我连看都不敢看了。赶紧用手捂上脸了。

乙：从手指头缝这看。

甲：人家还真大方，说话干巴利索脆，叭、叭叭！跟炒料豆似的。上来就给我出了几道难题。

乙：什么难题？

甲：问我现在想什么？有些什么具体行动？还有哪些不足？打算怎么办？最爱什么？最讨厌什么？

乙：这算什么难题呀，好答复。

甲：好答复？

乙：不信，你问我，我给你答。

甲：你现在想的是什么？

乙：想的是四个现代化。

甲：有哪些具体行动？

乙：正在搞技术革新。

甲：还有哪些不足？

乙：文化知识不足。

甲：打算怎么办？

乙：赶紧学习。

甲：最爱什么？

乙：时间。

甲：最讨厌什么？

乙：虚度年华和无所作为的人。

甲：嗳呀，我要象你这么说，不就好了，我全答错了。

乙：是呵，我问你，你现在想的是什么？

甲：我现在想的是和你搞对象。

乙：作了哪些具体行动？

甲：我作了立柜、圆桌、高低柜、椅子、沙发、五屉柜。

乙：还有哪些不足？

甲：钱不足。

乙：打算怎么办？

甲：跟我二大爷再借点。

乙：你最喜欢什么？

甲：喜欢你那双大眼睛。

乙：最讨厌什么？

甲：卖冰棍那老太太。

乙：得，全完。

甲：我冲着她那远去的背影，绝望地唱了一支失恋曲。

乙：你还会唱失恋的歌呢？

甲：你也想学？

乙：我不学。

甲：简单，就四个字。

乙：怎么唱？

甲：（学鸟叫）光棍好苦！

乙：光棍好苦哇！

甲：我不是跟你吹，第二次是她找的我。

乙：是吗？

甲：事隔一年多，我突然接到了一封信，信上写道："看到你的像片，我按捺不住内心的喜悦，你同意的话，星期六晚上，老地方见。"

乙：你给人家寄像片了？

甲：没有，她看到我那光荣榜的。

乙：噢，当先进生产者啦！

甲：上边还写着事迹呐。

乙：怎么写的？

甲：从前对象迷，如今革新迷。

乙：过去搞对象，现在搞革新啦。

甲：那天，我刚走到厂门口，那光荣榜那儿，就被一位老太太拦住了。

乙：谁呀？

甲：我一看，卖冰棍那老太太："小伙子，这傻小子，是你吧？"

乙：是呵。

甲："哟，我怎么瞧你这么眼熟喳，噢，对了，上次在景山公园要上吊的那个，就是你吧？"

乙：还以为你要上吊呢！

甲："好，好，小伙子，别着急，明儿大妈给你找一个。""大

妈，你就别提这对象了，我这辈子，不要啦，一个人挣钱大把抓，不娶媳妇光养妈。”

乙：下决心了。

甲：我刚说完，就听后边“扒”给我一巴掌，“我让你光养妈！”

乙：谁呀？

甲：我妈。

乙：噢，你妈也上这看像片来啦。

甲：“大嫂子，别听他的，他不要哇，我还要呢。有对眼的，给我们小子寻摸一个。”我一听就急了：“妈，我可不要。”

乙：真不要？

甲：不是，我不要那对眼儿的。

乙：嗐！

甲：卖冰棍老太太说话了：“这你放心，别说对眼儿了，这眼珠要有一点滓，我都包赔。”跟着，我就接到信了。

乙：那天去了吗？

甲：去了，刚进公园，卖冰棍老太太就给叫住了：“快去，那儿等着你呢。”我一听撒腿就往那跑。到了那，我一看她，穿着一件布拉吉，手里拿着鲜花，正唱呢：“花儿为什么这样红，为什么这样红，啊——红的好象红的好象燃烧的火，它象征着纯洁的友谊和爱情……。”

乙：快冲呵，拉米尔。

甲：谁是拉米尔呀？

乙：你不是拉米尔吗？

甲：我是扇风耳。

乙：扇风耳？

甲：我这耳朵都竖起来啦！

乙：都听迷了。

甲：她见我一到，把鲜花就递过来了。

乙：（接）

甲：不，我得问你几个问题。

乙：这回，你可别答错了。

甲：错不了，这一道我全背下来了。

乙：你现在想的是什么？

甲：四个现代化。

乙：有哪些具体行动？

甲：正在搞革新。

乙：有哪些不足？

甲：钱不足。

乙：钱不足？

甲：不是，先前我这文化知识不足。

乙：打算怎么办？

甲：跟我二大爷再借点。

乙：啊！

甲：不是，跟二大爷再借点理论书。

乙：最讨厌什么？

甲：最讨厌跟你搞对象。

乙：啊！

甲：不是，过去的那个跟你搞对象的那个思想。

乙：最喜欢谁？

甲：卖冰棍那老太太！

乙：得，又错了！

甲：没错。

乙：怎么？

甲：那是她妈。

这个本子，我认为基础是很好的。它反映了青年人要有正确的恋爱观点这个重要问题。本子的大架子是行的，包袱也有，修改起来并不太难。但是，它也有几个缺点：第一，男青年的思想脉络不够清晰，为什么会转变的交代不清；第二，女青年本来是有正确恋爱观的，但在本子中显得不够丰满，形象不鲜明；第三，提倡什么，反对什么，态度虽然明朗，但在本子中提得不响亮。以上几点，属于思想性方面应该在修改时加强的。第四，在艺术构思上，是以摹似为主还是以评论叙述为主不太清晰；第五，男青年回答六个问题前后一样，处理方式不新颖、曲折；第六，安排男、女青年的母亲在光荣榜前见面，不恰当，显得节外生枝，而且刨了底；第七，垫话部分太罗唆，影响正活，有喧宾夺主的味道；第八，北京土话太多，不适合在别处演出。另外，有些对话太别扭，不适合组织包袱和抖包袱。这几点是属于艺术性方面的。我们针对上述优缺点，作了如下改动：第一，加强了男青年对恋爱问题由轻率到认真的描述，写了他的转变，并把他转变后的进步夸大了一些，这样，男青年的思想脉络清晰了；第二，给女青年取了名，并从名字上找了包袱。对女青年进行了穿着打扮的描述，把她对恋爱的正确认识从行动上表现出来；给她安排了写信给男青年和后面回答六个问题的情节，丰满了她的形象；第三，本子中明确地提出了“照你

这种思想，是很难找到对象的，因为你没有理想。你要能为四个现代化作出一些贡献来，你看会有多少姑娘来爱你！”这就加强了本子的思想性。从艺术性方面，我们作了这样几点修改：一、去掉了原本子甲、乙开玩笑逗乐的话，从艺术构思上确定以摹似为主；二、第二次回答六个问题改为甘娘回答，避免重复，加强了摹似甘娘的表演，显得曲折有致、喜剧性浓；三、删去了男女双方的母亲看光荣榜的情节，更精炼，底也不刨了；四、把一些与两次约会、见面无关的话和事全部删去，情节集中；把那些北京方言删去，如“急得乎、贝儿直、满够份、添份、凑份子、寻摸”等等，这样就更通俗易懂，各地都能欣赏了。下面再把修改后的全文引用如下：

约　会

甲：今天来的人可不少。

乙：全满座了。

甲：比我结婚那天还热闹！

乙：多新鲜哪！哎！你结婚了？

甲：是啊！

乙：弟妹是哪个单位的？

甲：科技局的。

乙：噢，还是一位科技人员！弟妹多大年岁了？

甲：她今年二十八岁。

乙：合适。弟妹是什么地方人？

甲：她是江苏人。

乙：噢，南方人。弟妹家……

甲：我说你把这个称呼改一改行吗？人家刚结婚就“弟妹、弟妹”那么叫，多难听哪！

乙：那我叫她什么呀？

甲：干脆你叫她阿姨得了。

乙：行……我这么大人叫她阿姨？

甲：你又不乐意！要不然你就叫她的名字。

乙：这可以，她叫什么名字？

甲：她姓甘，单名就一个娘字。

乙：噢！干娘她……怎么叫这么个名字？

甲：你不会叫她小甘吗！

乙：对。小甘怎么认识你的？你们怎样结合在一起的？

甲：你这个人脑子有毛病是怎么的？

乙：怎么了？

甲：你问这个干嘛呀！

乙：咳，介绍介绍你们的恋爱经过，对没结婚的同志也是个启发呀！

甲：其实，我们俩早就认识，就是谁也没提婚姻这事。

乙：啊！后来怎么又提了呢？

甲：后来，有一首歌启发了我。

乙：什么歌？

甲：（唱）“山中只见藤缠树，世上哪有树呀缠藤。”

乙：《刘三姐》的歌词。

甲：你听这词儿，多科学呀，对方就是树，我就是那藤。既然是这样我就缠吧，再不缠，就缠不上了！

乙：你怎么缠的？

甲：我给她发了封信，约她晚上七点钟在景山公园会面。

乙：干嘛上景山公园啊？那儿人多！

甲：你怎么知道？

乙：嗯……我就是在那儿谈出来的。

甲：我们去的地方一般人不敢去。

乙：什么地方？

甲：崇祯皇帝上吊的地方。

乙：嘿！瞧他找的这地方！歪脖子树底下！

甲：我约她七点钟见面，三点多我就去了。

乙：干嘛去那么早啊？

甲：万一有胆大的把地方占了怎么办？

乙：他这脑筋全动在这上面啦！

甲：去之前，我精心地做了一番准备。

乙：两人会面做什么准备？

甲：人家是大学生，知识分子，我要是土里土气的，能看得中吗？我打扮打扮，争取一次成功！

乙：他还够急的。你怎么打扮的？

甲：大头发，抹点油，喇叭裤一穿，出门之前使劲儿洗洗脸。

乙：还要使劲儿洗？

甲：我皮肤比较黑，争取把黑皮搓下去。

乙：最好拿小刨子刨一刨！

甲：象话吗！我打扮完了这么一照哇：这样的小伙子谁不喜欢！

乙：就是长得胖点儿。

甲：别看长的胖，显得墩实！

乙：行了，别自我欣赏了！

甲：我还买了一束鲜花，

乙：鲜花干么用？

甲：鲜花象征着友谊和爱情，我要亲手献给她。

乙：嘿！我都快晕了！

甲：出门时候，我手提着提琴盒子……

乙：你还会拉琴？

甲：不会。

乙：不会你提个大提琴不累吗？

甲：不累，空盒。

乙：摆样子啊！

甲：让她一看，我不仅是说相声的，还是哪个专业团体的独奏家！

乙：啊！

甲：一切准备妥当，我直奔景山公园了。到那里一看：坏了！

乙：怎么了？崇祯还在那儿挂着吗？

甲：不！地方让人家占了。

乙：谁占了？

甲：卖冰棍的老太太。（喊）奶油冰棍！

乙：卖上冰棍了！

甲：这老太太也是，公园那么大的地方，非在这儿卖不可，这不是有意跟我们过不去吗？

乙：人家也知道你们订约会了！

甲：我等着，反正冰棍卖完了她得走，可说不定人家也有约

会呢！

乙：没听说老太太还恋爱的！

甲：等到差十分就七点了，她还在那里吆喝，奶油冰棍——

乙：得！看你怎么办！

甲："大娘，您这冰棍快卖完了吧？""啊，快了，还有半箱就完了。""大娘，您上别处卖去行不行？"

乙：人家卖人家的，你们说你们的，怕什么？

甲：那怎么行，受干扰啊！我一问："小甘，你知道我叫什么吗？"这时，老太太喊上了：奶油冰棍！

乙：叫奶油冰棍！

甲："我父亲你知道吗？""巧克力冰棍！""你看我穿这身衣服……""两色冰棍！""知道多少钱买的吗？""三分、五分！"

乙：这是乱了！

甲：所以，我还得跟大娘说说好话："大娘，您够辛苦的！那个……我呀，有点事跟您商量商量：我今天在这儿跟女朋友约会，请您回避一下，上别处卖去，行不行？等将来我们恋爱成功了，我一定永远念您的好处……我专门吃您的冰棍！"

乙：嗐！

甲：大娘一听乐了："唉，我要知道你们在这儿有事，我早就不在这儿卖了。我看你在这儿站了两个钟头，心神不定，我以为你也想在这上吊哪！"

乙：嗐！

甲：大娘刚走，我一看，她来了！穿得比我还漂亮：长长的头发，高高的个儿，小喇叭裤，红上衣比我还漂亮。就

一样：没鼻子……

乙：啊？

甲：我看的是背影。

乙：赶紧接她去吧！

甲：对！我赶紧跑到她面前："小甘，我等好半天了！你……"是个男的呀！

乙：认错人了！

甲：这年轻人也是，他留那么长头发干嘛？

乙：你那头发也不短。

甲：回来吧。我刚走到歪脖子树底下，就碰上了。

乙：这回看准了？

甲：没错，还是平时那身打扮。

乙：那就过去说话吧。

甲：也不知是怎么回事，我准备好的那一套词儿，到了她面前，全都忘了，心口怦怦直跳，汗也出来了，拿着那束花当扇子扇，"我说……那个……那个……你……小甘……今日……星期三是礼拜几呀？"

乙：你这都什么乱七八糟的？

甲：我献你一束花，（唱）好一个茉莉花……明日再说吧！

乙：嗯。

甲：哟！花儿全掉了！

乙：谁要你拿它当扇子使！

甲：要说人家小甘，那真是沉着冷静，落落大方，啪啪啪一连向我提出了六个问题，当场要我解答。

乙：哪六个问题？

甲：你每天都在想什么？你正在干什么？你有哪些不足？你打算怎么办？你最喜欢什么？你最讨厌什么？

乙：就这六个问题？好答呀！

甲：好答？怎么答？

乙：你问我吧，我跟你回答。

甲：你每天都在想什么？

乙：我想的是怎么样为四个现代化多作贡献。

甲：你正在干什么？

乙：趁着年青，多钻点儿技术。

甲：你有哪些不足？

乙：文化知识不足。

甲：你打算怎么办？

乙：加紧学习。

甲：你最喜欢什么？

乙：最喜欢读书、搞科研。

甲：最讨厌什么？

乙：庸庸碌碌，无所作为，虚度年华。

甲：你还真行啊！

乙：也应该是这样。

甲：早知道，这对象你替我搞去。

乙：没听说过。

甲：我不是这么答的。

乙：你怎么答的？

甲：我直截了当的。

乙：你每天想什么？

甲：我想跟你搞对象。

乙：啊！你正在干什么？

甲：我正在抓紧做沙发、立柜。

乙：你有哪些不足？

甲：准备结婚的钱不足。

乙：你打算怎么办？

甲：跟同志们再借点儿。

乙：你最喜欢什么？

甲：我最喜欢今日咱们就谈妥了。

乙：你最讨厌什么？

甲：我最讨厌卖冰棍儿的老太太。

乙：嘻！你脑子里全是搞对象的事！

甲：也别说，我答完之后，小甘冲我这么一笑……

乙：她同意了？

甲：再见吧！

乙：走啦！？

甲：小甘！甘娘——

乙：别叫了！

甲：怎么了？

乙：告诉你，照你这种思想，是很难找到对象的，因为你这年轻人没有理想。你要能为四个现代化作出一些贡献来，你看会有多少姑娘来追你！

甲：对！从此以后，我全心地投入工作。事隔半年，真有人来追我。

乙：谁呀？

甲：卖冰棍的老太太。

乙：啊！老太太追你？

甲：追着给我送封信来。

乙：谁给你来的？

甲：还是小甘。

乙：啊，还是你甘娘。怎么写的？

甲："我在报纸上看到了你的事迹和照片，才知道你半年来有了这么大的变化。我的内心，好象大海，波涛起伏，很不平静……我有许多的话要向你说。如果你同意，明天晚上，还是在老地方等你……"

乙：还是歪脖子树底下。

甲：第二天，我六点来钟从家里出来……

乙：买一束鲜花……

甲：不要了。

乙：提着你的大提琴盒子……

甲：别提了！

乙：穿上你那喇叭裤，大头发上抹点油……

甲：你成心把我们搞散是怎么的？

乙：你上次不是这样打扮的吗？

甲：那时候，咱思想还没进步嘛。这一次，咱不那样打扮了，衣着朴素，风度潇洒。

乙：这就对了！

甲：刚一进景山公园门口，一个老太太冲我打招呼。

乙：你认识？

甲：奶油冰棍……

乙：啊！还是那老太太。

甲："小伙子，快去吧，那儿等着你呢！"

乙：这老太太都知道了。

甲：到那儿我一看，月光下的小甘，面色红润，脉脉含情，匀称的身材，朴素的衣着，尤其是那双水汪汪的大眼睛，太有神啦！"砰！""啊，对不起你！噢，电线杆子！"

乙：你瞧着点儿！

甲：我急忙跑过去，"小甘，让你久等了！我本来应该早一点儿来的，车间里还有点儿事，耽误了几分钟……"

乙：那没什么。

甲：这回呀，我要以攻为守，先发制人，啪啪啪，我也一连向她提了六个问题，让她回答。

乙：哪六个问题？

甲：你每天都在想什么？你正在干什么？你有哪些不足？你打算怎么办？你最讨厌什么？你最喜欢什么？

乙：还是这六个问题呀？

甲：是呀，我听听她怎么回答。

乙：人家那回答真是太好了。

甲：怎么答？你每天都在想什么？

乙：和你一样，想为四个现代化多作贡献。

甲：你正在干什么？

乙：正在钻研技术。

甲：你有哪些不足？

乙：外语知识欠缺。

甲：你打算怎么办？

乙：有机会再去进修。

甲：你最讨厌什么？

乙：讨厌虚度年华，无所作为。

甲：你最喜欢什么？

乙：最喜欢宝贵的青春。

甲：你这就答错了！人家可不是这样答的。

乙：她怎么回答的？你每天都在想什么？

甲：我在想，你能勇于改正自己的缺点，在这短短的半年时间内，进步很快，成为新长征路上的突击手，真是一个难能可贵、不可多得的小伙子。

乙：哟！哟！哟！你正在干什么？

甲：我抓紧时间，给你打件毛线衣，怕你冻着。

乙：咳！有门！你有哪些不足？

甲：我还有很多缺点，希望今后能经常和你生活在一起，得到你的帮助。

乙：啊！你打算怎么办？

甲：我打算做你的终身伴侣。

乙：嚯！你最讨厌什么？

甲：我最讨厌人家拿我俩的关系开玩笑。

乙：你最喜欢什么？

甲：最喜欢那位卖冰棍的老太太。

乙：这是什么意思？

甲：那老太太是她妈！

乙：丈母娘啊！

2.用声音、动作和表情把本子“立起来”。这就是指

的演员要把本子排出来在台上演出。和电影、戏剧一样，排戏就是再创造的过程。一个相声演员，如何把脚本排成演出节目，必须经过反复的实践和琢磨，才能达到完美地表达本子的内容并加以创新、发展。关于如何从音乐、动作和表情上进行设计，如何把包袱抖好，如何处理演出中的一些突然情况，下面都要说到，这里就不详述了。

三、声音、动作、表情设计

相声表演，简言之，包括声音、动作、表情三个方面。注意做到声音、动作、表情三者俱佳，那演出就算成功。上面我们说的学会再创造的能力，就是要学会声音造型、动作造型和表情设计。

（1）声音造型

一个段子的演出中，往往有演员的叙述评论、有人物的对话，有时出现几个人物的声音，所以在演出中应该认真地进行声音造型。在声音上对于人物应稍加区别，但也只是点到而已，不一定要求“全似”。

《舞台风雷》这个段子，是讽刺、揭露“四人帮”破坏文艺的罪行的，里面写了一个河南地方剧团的负责人，写了几个演员，还写了“胡批、乱砍、吓唬”几位部长、副部长。为了烘托人物，逼真地表演一个河南地方戏剧团负责人的形象，在声音方面，给剧团负责人的声音造了型，从头至尾说河南话。对于胡批，因为要表现这个“四人帮”黑手的“威风”，要

辛辣地讽刺他那种"强不知以为知"，横蛮霸道、以势压人、鸡蛋里面挑骨头的丑恶嘴脸，所以让他说话拉长音，好显出他那官僚的派头、端出他那帮凶的架子。这样的声音造型，有利于塑造反面人物的形象。

除了从说话方面注意了声音造型以外，在唱的方面也进行了设计。这个段子里有七个唱段，这里面包括演员自己唱的、演员以"老支书"身分唱的、演员以"老支书"的老伴的身分唱的、还有演员以"小红"的身分唱的。这些唱段，都有声音造型：第一段"万紫千红百花开"四句，要唱得豪迈、抒情，并尽量唱出河南梆子的味儿，为后面的内容进行铺垫。第二段"五十八岁上阵来"，是"老支书"上场时唱的，要唱得有力、雄浑，表现老支书人老不服老的劲头。第三段"老汉我今年十八岁"是"修改"后的唱词，出于无可奈何的心情，要唱得阴差阳错、憨厚、滑稽。第四段"你劈山就劈孔老二"和第五段"你这个办法真不坏"是对"四人帮"空喊革命、实在是搞法西斯的罪恶的讽刺批判，是对"四人帮"用批"唯生产力论"来破坏生产的罪行的嘲笑和挖苦，要唱得辛辣有力、风趣别致。第四段与第五段又要唱得男女有别，使人一听就知道是老支书和他老伴在对唱。第六段"生产哪敢把工具带"这一段唱词是女声唱的，"小红"要显得莫名其妙，要唱出河南梆子女声的特点。第七段"咬牙切齿将你拽"是整个脚本中唱段的高潮，也是全段内容的高潮，是对"四人帮"的有力控诉和愤怒鞭笞，要唱得紧凑激昂，如火山爆发，喷射而出，势不可挡。

在声音造型中，演员应注意把握好人物的身分口吻，表演中要变时马上就变，要灵活自然。有的段子中，一小段台

词要扮几个人的声音，这就得反复排练熟悉。如《舞台风雷》中的一段：

甲：急忙把演员叫起来，赶到剧场化装，个个无精打采，（演员叙述口吻）“别瞌睡呀！审查罢了就睡觉，精神一点儿！你看人家！……坏了！”（剧团负责人口吻，河南方言）把胡子粘眉毛上了！（演员叙述口吻）

又如：

甲：小红一看（演员叙述）：“爹，人家都在热火朝天闹革命，您在家里干啥？”（小红口吻，河南方言）“干啥？他不让我出来！”（老支书口吻，河南方言）

《画像》这个段子里，刻划了一位热爱社会主义、关心集体，坚持参加劳动的“闲不住”的全国劳动模范——张富贵。在演出中，注意了表现这位劳动模范的声音造型：如果使用文登话来表现他，就觉得差劲。因为文登话声调比较轻，说话爱拖后音、显得无力。后来，演出中选用了济南话来作为张富贵的语言，既保证了山东味儿，又保证了人物坚毅、踏实、风趣、直爽的个性。

所以说，要演好一个段子，在声音造型上，必须细心设计，不能马虎。不要以为变变调，说说方言光是为了逗乐，而应该考虑到这是为了更好地表达内容、刻划人物、充分发挥相声的特点，达到更强烈的效果。

（2）动作造型

演出中演员自己的身段和“入戏”后所扮人物的举止，这二者就是演出中的动作。是不是可以乱动一气？有没有设计

的必要？应该有，而且要仔细考虑。相声演出中的动作，大致可分为：

1.脚本里规定的动作：演员在排练时，对脚本中规定的动作，必须认真地加以考虑，采取最精炼的动作来完成。比如《舞台风雷》中有一段：

甲：这不是显得年轻吗？

（唱）“肩扛着书本……”

乙：书本儿？

甲：（接唱）“手里拿着报纸，怀揣着杂志，兜里装着笔记，腰里别着材料上阵来！”

这一段中，脚本规定的动作有：肩扛书本、手拿报纸、怀揣杂志、兜装笔记、腰别材料上阵来。这样多的动作，是不是一一都要按规定完成呢？这就要精炼：用手举一下表示肩扛书本，突出手拿报纸的动作，其余的略略带一下，用左手示意或用眼光示意就行了。因此，这一段的动作设计，重点就是手拿报纸的动作造型了。如果动作过多，显得零碎，影响语言的表达。

2.帮助表达语气的动作：这是指有些动作，不是脚本规定的，而是演员根据脚本强调什么而设计的辅助动作。这样的动作，必须设计，否则，就达不到强调的效果；用得好，对于脚本的内容的完整表达和使包袱抖得更响大有用处。比如《新桃花源记》中：

甲：山下为何逛起花灯？

乙：那是挑灯夜战，几万人修一个大水库。

甲：哎呀，偌大之水裤子谁穿？

乙：什么水裤子？水库，蓄水的……

这一段中“偌大之水裤子谁穿”一句，演出时加了一个比划水裤子的动作。这个动作是辅助性的，强调陶渊明不懂水库的含义，发生误解；做了动作，便于观众听懂，把这个包袱抖响。

再如《新桃花源记》中“今人真乃神兵天降，赛过当年孙悟空！”这一句，做了一个摹拟孙猴子的动作，作为辅助，既强调了孙悟空这个比喻，又获得了强烈的效果。

3.代替语言的动作：这是指演出时，演员不说话，用手做个动作或将身体摆个姿势代替语言，而观众又一目了然。比如：演出《猪尾巴》中抢购猪尾时，演员摆出一副“奋勇当先”的姿势，还舔舔舌头，捋捋衣袖，这几个动作都是无言的，但却把这人那流氓相，馋骨头的样子刻画出来了。

又如《新桃花源记》中，导游者请陶渊明去游山，说了声“请吧。”这时，陶渊明用长袖拂鞋数次，没有说话。导游者说：“行啦，别抖啦！”陶渊明用长袖拂鞋，这是无言的动作。一是表示陶老先生出门之时，不忘整理衣冠，拂去灰尘，以示礼貌；二是表示演员所扮系陶渊明，这动作正好只能是陶渊明的动作，决非演员本身的下意识动作。动作起到了代表人物身分的作用。看来，代替语言的动作，不是可有可无，而是必不可少的。往往那些无言的动作，话虽无而意不尽，起到了“此时无声胜有声”的作用。

4.下意识动作：这是一种无目的的、演员在演出中根据自己的习惯而做的动作。一个段子的演出中，除了演员特意设计的包括脚本规定的动作、辅助动作、代替语言的动作之

外，其余都是下意识动作。每个演员都有自己的习惯动作，在演出中，起到自然、潇洒、活泼的作用。这种动作，随着舞台经验的丰富而越来越自然，形成了自己独特的表演风格。之所以老艺人们上台后，有的风趣可爱、有的冷面滑稽、有的笑容可掬、有的憨厚亲切、有的潇洒脱俗、有的活泼自然、有的生气勃勃……这都是因为他们在表演中根据自己的习惯，运用了充分体现自己独特个性的下意识动作。所以自成一格，与别人的演出迥然不同。有些业余相声演员，对于相声表演的动作的意义和作用不够理解，往往生搬硬套地去学某个专业相声演员的下意识动作，也就是不去努力设计脚本规定的动作、不去推敲使用哪些辅助动作和无言的动作，而是把精力集中使用在模仿、学样子上面。这样，演出的效果，就显得生硬、牵强、不自然。所以，业余演员，应该把力气花在如何精心去设计动作上，否则，演出质量是难以提高的。

在演出过程中，一逗一捧，两人应尽量少动，动作的幅度不宜太大，主要应靠语言取胜。这样说，不是排除动作的必要性，而是说相声究竟不是舞蹈，应有它的特殊的表现程式。应该把观众的注意力集中在听台词方面，动作多了分散注意力，就影响效果。在演出中，切忌胡乱动弹，千万不要使用那些零碎动作。比如"八月十五月儿圆"这句台词，如果这样表演那就坏了：先用手比划一个八字，再用手比划十五两字，然后抬头望望天上表示月儿，再用两手圈起来表示圆。要是所有词儿都分解成这样零碎的动作，那就成了打手势或者打哑语了。

表情设计：这是指在演出中，演员叙述与扮演人物时的面

部表情和眼神的流露。“脸上有戏，眼睛传神”，这是对一个好演员善于表情的描述。相声演员在演出中，必须运用面部表情和眼神的流露来表达人物丰富的、内在的情感。喜、怒、哀、乐、愧、恨、羞、嘲，各种各样的感情，都可以通过表情传达给观众。不过，相声演员的表情，应该恰如其分，不要过。如果过份，搞成挤眉弄眼，那就反而破坏内容，取得相反的效果。相声演员的表情，应该丰富而善于变化。在排练过程中，根据内容要进行设计，叙述时怎么传神，“入戏”时怎么逼真，一人扮多角时，脸部如何相应变化，这些都应做到心中有数。比如演出《白骨精现形记》，这个段子涉及到的人物有八个，演出时，主要是以一个群众的身分揭露白骨精江青的罪恶，要显得义正词严，正气凛然；扮演白骨精时，又要显得妖气十足，阴险狡诈，野心勃勃，丑态百出；扮演生产队群众时要显得义愤填膺、怒气冲天；扮演陈张氏时要显得阴毒凶狠；扮演老支书时要显得激昂慷慨；扮演小丑时又要显得阿谀奉承、捧上压下、一副奴才嘴脸；扮演小孩时又要显得天真可爱、活泼幼稚；扮演老太太时又要显得咬牙切齿，喜、恨交加……总之，必须根据内容的需要，逼真地、传神地把各种人物表现出来。

总起来说，在声音、动作和表情的设计上，要做到恰到好处，不过不缺。

相声的表演，应该是说书性的，粗线条的，扮演人物，学个声音，一点到就完，哭或笑更是如此，不能拉长也不可能去细致刻画。相声表演的动作，也不要求有连贯性或性格化，因为除了个别段子（如《新桃花源记》）外，一般的段子逗哏（即

甲)都不从头到尾扮演一个人物,而是扮演许许多多的人物。

四、上台后如何抓住观众

一段相声演完，反映不外乎三种：好，一般，不好。为什么会“火”（反映好）、会“微微小龇牙”（一般）、会“尼”（不好）呢？主要当然是内容起决定作用，但是，演员的表演，也是一个重要因素。怎样在表演时抓住观众呢？我在实践中的体会有这样几条：

1.要有自信心。这种自信心是指相信自己一定能演好。要做到相信自己,演出有把握,就要排除一切私心杂念。不要老是想：下面座中有首长，如果演不好，给首长会留下什么印象？下面有内行、有老艺人，如果演不好，多丢人！下面有相信我的观众，如果演不好，岂不威信扫地？下面有自己的亲戚朋友，如果演不好，以后怎好说话？多寒蠢！下面是第一次看我的节目的观众，如果演不好，岂不叫人大失所望，人家岂不给自己来个名不副实的评价？今天是审查节目，如果演不好，前功尽弃，还要给团里丢丑……这一些，都属于私心杂念。老往我字上想，就怕“我”怎么样，这样势必紧张，一紧张就不自然，甚至出现忘词的现象，那非“砸”不可。所以上台以后，要“目空一切”、“目中无人”。所谓目空一切，就是不要受外界干扰，一心一意演好节目；“目中无人”，那就是不要去注意首长、熟人、朋友、内行们的神色，全神贯注地去演，把他们一律作为普通的观众对待。这样，心无杂念，只有观众，自然就会轻松活泼，演得好。

2.要热情洋溢。所谓热情洋溢，就是指上台精神、神态、表情，要使人感到振奋、亲切、可爱，自己尊重观众、热爱观众、亲近观众的情绪要溢于言表。我觉得上台给观众的第一个印象很重要，既要热情大方，又要谦虚欢快，不能端着架子上去。如果端着架子拿出点派头走上台去，这给人家的第一印象肯定不好，观众也不买你的帐。一走上去，观众对你觉得有距离，“姥姥不疼，舅舅不爱”，那整段的演出也就不那么顺利。你和观众的感情不能交流，不能共鸣，那就谈不上同呼吸、共脉搏，效果再好也好不到哪儿去。所以，上台后热情洋溢应该是出自内心的，出于一个党的宣传员的事业心，一个人民勤务员的责任感，一个人民公仆的谦虚态度。我每次演出，报幕员报了节目名称，还没有报出表演者的时候，就要大步往台中走，若等报幕员报了名字，台下鼓起掌来这时才走，那样就显得不谦虚。走到台中，首先向群众一鞠躬，然后笑吟吟和观众一对眼神，用两句开头语抓住观众情绪，再开始说，这样就能自然而轻松地说下去了。

3.要认真负责。不管节目多熟，演过多少遍，每次演出之前，都应该温习一遍台词；出场前，花几分钟酝酿一下情绪。要坚决保证演出质量。演员一般有个通病：效果好，喜不自禁，发“人来疯”；效果不好，垂头丧气，虚火上升。有的甚至在演出过程中就自觉寒蠢，草草收兵，或用表情埋怨捧哏、埋怨观众。这样做，是不对的。要真正为群众服务，“火”了不骄，按部就班地演下去，收着演，决不沾沾自喜，决不发“人来疯”；“尼”了不躁、不慌，继续下力演，沉着应战，“亡羊补牢，未为晚也”！

相声演员在台上表演，不是随意乱动，而是动而不乱。要做到动而不乱，那就要将自已要表演的东西脉络清晰地印在自己头脑里。虽无布景，但思想上有场景、有位置，每个设计的动作，心中有数，表演时一丝不乱。比如我演《新桃花源记》时，整个段子陶渊明要干些什么，脉络清晰：在什么地方看汽车，什么地方看山，什么地方做客，什么方向看电灯，什么地方看桃花溪，什么地方看方竹亭，什么地方看桃花观，什么地方看佳致碑，这些场景、方向、路线，自己心里都有数。所以整个段子活动不少，动作不少，但应动而不乱，不该满台乱转。

甲与乙，逗哏和捧哏，互相要交流感情、交流眼神，更主要的是甲、乙彼此和观众交流感情和眼神。因此，甲不能老对着乙讲，把观众撂在一边。甲与乙两人交流眼神的时间应该很短，一碰上就离开，把眼光多投向观众。这样台上台下才会融成一体，演员观众才能息息相通。

要在台上演出时抓住观众，总的来讲就是五句话：语言要干净利索，动作要自然潇洒，感情要充沛健康，眼睛要传神，手、眼、口的动作要协调。

五、怎样使用“包袱”

关于什么是相声的“包袱”，在创作中如何组织“包袱”，前面都介绍过了，这里重点讲一讲在演出中怎样使用“包袱”。

1.是“包袱”就应该响，不响就是没有尽到责任。

为什么这样说呢？因为没有“包袱”就不叫相声，创作相

声脚本，千方百计要去组织"包袱"，而演出相声，同样也应千方百计去抖响"包袱"。所以，演出时没有把"包袱"抖响，那当然是演员没有尽到责任。

"包袱"响了，演出效果自不必说；如果没响，就要找找原因。

一是找一找演出时有无私心杂念，紧不紧张，是不是到抖"包袱"时演出的情绪就变了，结果前功尽弃。如果有私心杂念，肯定精神不集中，抖"包袱"前的铺平垫稳的表演一定不到家，到了抖的时候，语调、节奏、情绪都变了，当然就抖不响了。当然，包袱不响，除私心杂念外，还有甲、乙合作的问题，下面举个例子：(《营业员之歌》)

甲：比如你爱人带你又来买布来了。

乙：这倒好，我爱人一天来一趟。

甲：这次她看到中长纤维的裤料了，她想要买五条。

乙：要五条？

甲：你兜里可就二十元钱。（垫）

乙：那就能买一条。

甲：可是你还不敢说。（垫）

乙：为什么？

甲：因为你有病。（垫）

乙：我有什么病？

甲：妻管严！（垫）

乙：气管炎？

甲：妻子管的太严。（抖）

乙：我呀！

这一节中“妻子管的太严”这个“包袱”应该抖响。但是，你要是有私心杂念，怕“包袱”抖不响，开始就强调铺，把“可是你还不敢说”与“因为你有病”提高声调，再把“妻管炎”三字的节奏放慢，那人家就能听出“妻管严”的意思，到“妻子管的太严”抖“包袱”时，肯定抖不响。这个“包袱”要抖响，第一应让人听出以为你真有病；第二，说“妻管严”时要平平说过，不能提高调子，而且要把“妻”字说得含含糊糊，与“气”字混淆，这样乙反问“气管炎”时听众还真以为有气管炎。到了抖的时候，风趣地、节奏稍慢地、清清楚楚地吐出“妻子管的太严”几个字，“包袱”一下就响了。因为凡是“包袱”都要铺平垫稳，坚决不能“刨”。铺、垫时一强调，就“刨”了。另外，“包袱”要使人感到在“意料之外，情理之中”，铺、垫时“泄露机密”，那就在“意料之中”，当然就不“响”了。

二是找一找语言表情尺寸对不对。“包袱”抖得响与不响，这和语言表情有很大的关系。所谓尺寸，就是指的“火候”。节奏快了不行，慢了也不行，快半拍、迟半拍都不行。这也就是前面讲过的，迟急顿挫的技巧要掌握好，该快就快、该慢就慢。语言上该平淡时就要平淡，该激昂时就激昂，该含混时就含混，决不能故意提高声调破坏“包袱”。表情上该紧张的就紧张，该幽默时就幽默，该欢快时就欢快。反正从语言和表情上，要仔细去找不响的原因，否则，就不是认真的态度。

下面举《新桃花源记》中结尾的一段为例：

甲：倘日后有空，抽暇来愚兄寒舍一坐。（语气中速，强调

带黑点字，表情显得诚恳而热情）

乙：有空一定去。（中速，强调带黑点字，表情同样热情诚恳）

甲：请勿失约！（语气加重，速度加快，表情恳切）

乙：肯定去。（语气加重，肯切）

甲：一言为定。（语气加重，速度加快，再三叮嘱，表情急切热烈）

乙：你家住什么地方？（中速，语气突出问话意思，表情仍然诚恳、热情）

甲：由此往西……（速度转慢，语气减缓，表情略有犹豫，欢迎之情不变）

乙：哪儿？（快速，疑问语气，顺口落音，表情急切）

甲：二号坟地。（紧接上句，语气加重、表情仍旧诚恳）

乙：不去！（紧接上句，语气特重，语调提高，表情惊愕、坚决）

我们在演这一段时，基本上按照上面讲的语气、速度、表情来抖响"包袱"的，仅供业余作者和业余相声演员同志参考。

三是找一找抖"包袱"时语句的长短是否有变动，语气是否拖了。在抖"包袱"时，要严格按照已定下来的台词去抖，任意加字或减字都不好。比如：（《舞台风雷》）

乙：……他干嘛那么恨河南梆子呀？

甲：也不止是河南梆子。河南曲子，好不好？

乙：好听啊！

甲：他说是"民间小调"！

乙：河南坠子呢？

甲：“地方小曲”！（省去“他说是”）

乙：河南二夹弦呢？

甲：“土里土气”！（省去“他说是”）

乙：河南大调曲子呢？

甲：“贫里呱叽”！（省去“他说是”）

乙：他全给下结论了！

甲：也甭提艺术，凡是河南的东西他都不喜欢。就连我们省盛产的黄河大鲤鱼，不信你送给他几条……

乙：他照样讨厌？

甲：……他就给留下了。（顿）

乙：我以为他不要呢！

这一段演出时，乙每提个问题，甲都要马上紧接回答，语气不能拖，否则就显得不紧凑。最后抖“包袱”那句：“……他就给留下了”，使用“顿”的技巧，说得幽默辛辣。这句台词，多字、减字都不行，都会影响效果。比如多了：

“……他就留下拾掇拾掇吃了。”加这么多字，使这句话的语气减缓，讽刺的语意减弱，节奏与上句不合拍，“包袱”肯定响不了。再如少了字也不行：

“……要了！”这句看来简短，但少了几个字，第一，讽刺的意味大大减少，意气太陡，只起揭露作用，辛辣讽刺的作用减弱；第二，节奏太快，与上句不协调，显得别扭、生硬；第三，意义不太明确，与上句“他照样讨厌？”衔接不上。所以说，经过演出实践肯定下来的抖“包袱”的台词，不能任意添字减字，否则就影响效果。

四是甲、乙双方共同找合作上的问题。对口相声是甲、乙

二人共同表演的，因此，语言的衔接，情节的转换，包袱的响“尼”(注)，都存在着合作的问题。作者写下的每一段台词都有甲、乙的不同分工；每一个包袱，需要共同铺垫，抖不抖得响，甲、乙应各负其责。

举例说：（《成语新编》）

乙：咱们说说那胡用的。

甲：胡用的？

乙：啊。

甲：不管用得对不对都说成语？

（上面甲、乙各说两句才能完整地表达出一个意思。这两句说得如何，能不能为后面的包袱垫好，都有责任。）

乙：唉。

甲：以什么为题呢？

乙：什么题都行。

甲：比如咱们走在路上见面了，随便聊聊天……

乙：可以呀！

甲：哎，你不是那……谁吗？

乙：啊，我是谁？

甲：……你姓什么来着？

乙：我姓唐啊。

甲：咱们重新来！

乙：可想着用成语。

甲：每句话都有成语。哎，你不是“糖衣炮弹”吗？

注：“尼”就是指包袱抖不响。

乙：啊，我这姓搁这里头了！

（上面这个"包袱"的产生，是由甲、乙共同制造的。没有甲，乙抖不响；没有乙，甲同样得"尼"。）

甲：这不是一句成语吗？

乙：对！啊，是我。你不是马马虎虎吗？

甲：我这也不怎么好听。

由此可见，除私心杂念外，甲、乙双方某一点合作不默契，都会削弱"包袱"儿。

"包袱"响不响，主要原因还是从演员表演时运用迟急顿挫的技巧方面去找。一般来说，运用得好，"包袱"肯定响；运用不好，就影响效果。当然，有时客观原因，也影响演出效果。比如：观众秩序不好，扩音设备不好，下面无法听清；语言隔阂，听不懂，对相声这种形式不熟悉，尤其是少数民族地区，更有困难；有些"包袱"是专业术语，比如"冒顶了"，只有煤矿工人听起来才不费解。外行人听了不懂意思，所以就不会响。同一台演出，前面的节目从内容上把相声的"包袱"刨了或是出现近似的"包袱"，或是出现同一规律的"包袱"儿，观众也笑不起来；演员节目刚排，台词还不够熟悉，在台上默神背词的时候多，注意迟急顿挫的技巧少，因而"包袱"抖得不够响；演员上台之前，突然受到强烈刺激，比如病了，家里出什么事了，和谁生气了等等，影响情绪，演出效果也就不好；演出进行中，发生突然事故，如灯泡炸了，停电了，扩音器坏了，台下观众中打起来了等等，这也势必影响"包袱"的响度。

2. 使"包袱"要留有余地，一尺只使八寸，不要"包袱"一

晌发"人来疯"。

相声"包袱"要使好，必须留有余地，一尺的"包袱"不要使一尺或一尺二，最好使八寸。因为使得太过，不仅不会收到更好的效果，而且会破坏已取得的效果，使人产生厌烦、冗长的感觉，这也就是往往被人笑为"画蛇添足"的做法。比如：《新桃花源记》中这一段，照这样演，"包袱"就使得比较好：

甲：山下为何迸起花灯？

乙：那是挑灯夜战，几万人修一个大水库。

甲：偌大之水裤子，谁穿？

乙：什么水裤子！水库，蓄水的。桃源县建起了大小水库四百余座，有了它旱涝保收，而且使农林牧副渔全面发展。

甲：妙哉！妙哉！待我前往一观！

这样使"包袱"，就留有余地，不会使人产生"画蛇添足"的感觉。如果另一种使法，那就不行了：

甲：山下为何迸起花灯？

乙：那是挑灯夜战，几万人修一个大水库。

甲：哎呀，偌大之水裤子谁穿呀？

乙：什么水裤子！

甲：水裤子这样大，怎么穿？

乙：那是裤子吗？

甲：是呀！水裤子，（继续比划）穿的！几万人做的……

乙：什么呀！那还穿得了？

甲：是呀！这样多的人做这样大的裤子，怎么穿得了！

乙：别说你穿不了，谁也穿不了呀！

甲：对对对，从未见过偌大之水裤子……

乙：别扯了，水库，蓄水的！桃源县建起了大小水库四百余座，有了它旱涝保收，而且使农林牧副渔全面发展。

甲：妙哉！妙哉！待我前往一观！

如果按上面举的这样演，这叫做一尺的“包袱”使了一尺二寸，故意翻来复去抖“包袱”，把一个很响的“包袱”的效果破坏了。所以说，使“包袱”也要讲究恰到好处、适可而止，不要因为抖响了就发“人来疯”，故意拖着演。不该多讲的故意拉长，只为逗人笑、取人欢心，不讲究相声的表演艺术，不遵循表演的一些基本常识和规定的手段，这样发“人来疯”的结果，只会破坏相声艺术，不会起到别的作用。

所谓“人来疯”，就是指演员在取得较好演出效果时的一种得意忘形的表现。人们一欢迎，忘乎所以，该克制的地方不克制，该幽默的地方不幽默，结果放肆、外露，演出效果不好。喜欢发“人来疯”这是象我们这样演员的通病，问题是如何去克服这个毛病。当然，演出效果较好，人们欢迎，掌声不断，演员情绪容易激动，这是很自然的。但千万不能因为情绪激动就肆无忌惮，随心所欲地演。这样，永远也不会有自己独特的演出风格，只能给人留下一个轻浮、贫嘴的印象。按我的体会，效果强烈的场合，尽量收；效果较冷的场合，尽量放。

3.要学会“破坏包袱”。

什么叫“破坏包袱”呢？就是指在演出中，善于把小“包袱”化成大“包袱”，把有反效果的包袱儿破坏掉，把“包袱”故意弄得不响，把一些零碎发笑的地方集中起来，为大“包袱”炸开作

准备。演员要使好包袱，一定要会“破坏包袱”，不会“破坏”就不会使。下面举几个例子：

一种是容易产生反效果的“包袱”儿。演出时要“破坏”掉，不让它发笑。例如：（《女队长》）

甲：那年闹干旱，那真是天干、地干、河干、井干、牛干、马干、粮干、米干……

乙：全都干了？

甲：只有一样没有干。

乙：什么没干？

甲：我妈的眼泪没干。

按相声“包袱”的规律，在说到“我妈的眼泪没干”时，应该是“抖”，快速说出来，让观众发笑。但从内容上讲，这个地方不能让人们笑，应该想办法把“包袱”破坏掉。“破坏”的办法是：在说到“我妈的眼泪没干”时，声音低沉，速度减缓，动作拖沓，节拍与上面的语句不协调，这样就笑不起来了。

还有一种是：按内容来看，句句都是“包袱”，使人发笑，但为了突出集中，要想办法“破坏”那些零碎发笑的地方，集中起来让人一总笑。例如：（《舞台风雷》）

甲：年轻支书上场。

（唱）“战天斗地永不败，革命豪情满胸怀。”

乙：还是原来唱的词儿。

甲：（唱）“老汉我今年十八岁……”

乙：十八岁就是老汉了？

甲：这不是显得年轻吗？

（唱）“肩扛着书本……”

乙：书本儿？

甲：（接唱）“手里拿着报纸，怀揣着杂志，兜里装着笔记，腰里别着材料上阵来！”

乙：这是大队支书？

甲：邮局送报的！……

这一段中间，差不多每句都有发笑的可能，但为了让“包袱”集中，要去掉一些让人发笑的机会，凑成一个总发笑的机会。尤其是“肩扛着书本”以后那几句，非采取“破坏包袱”的办法不可，于是，表演时就这样处理了：“肩扛着书本……”“书本”一词已引人发笑，速度也够慢的，如果按这种速度唱下去，肯定一句一个“包袱”，笑声不断，但最后唱到“上阵来”时就笑不起高潮来。根据这样的情况，下面“手里拿着报纸，怀揣着杂志，兜里装着笔记，腰里别着材料……”这些句子，采用“快板”式的唱法，一口气唱下来，让人们没有发笑的间歇，然后到“上阵来”一总爆发，取得最大的效果。这种阻止观众发笑，加快说唱速度，不给间歇的办法，就是“破坏包袱”的方法之一。

说来说去，“破坏包袱”也就是使“包袱”的手段之一，“破坏”的目的是为了使响；要真正把“包袱”使响，必要的时候就一定要“破坏”。

六、如何处理临场情况

演出时，演员已经上台开始演出，有时会出现各种预料不到的情况，干扰甚至妨碍演出。遇到这种种情况，应该怎

样处理呢?

1.观众秩序较乱,影响表演怎么办? 碰到这种情况,有的同志有些紧张,只好用提高嗓门的办法来叫喊,企图用叫喊来稳住观众情绪。结果这个办法一点也不灵,越喊越糟。相反,遇到观众秩序较乱时,应该小声讲,压抵调门,对准前面几排的观众讲。这样一讲,有些人就听不见,他会马上静下来听;前面几排的同志听见了,别人一吵,他怕影响继续听,就会起来自动维护秩序,保证演出的进行。

2.正准备抖"包袱"时,出现了意外情况,怎么办? 这种情况不是偶尔出现,经常碰到。有一次在广州演出,《新桃花源记》演了一半,突然在我讲了一声"呜呀"之后,一个大电灯泡炸了,引起了全场的轰动。笑闹声好久不平静,演出继续进行也有困难,即使进行,下面的"包袱"也肯定响不了。在这种情况下,就要求演员临阵不慌,发挥即兴创作的才能。于是,我又叫了一声"呜呀",人们一听就奇怪,捧哏就马上接着问:"看见什么啦?"我说:"啊,原来是灯泡爆炸了!"这是即兴发挥的一句话,引起观众的注意,大家联想起刚才的情景,不觉大笑起来。笑过之后,秩序很快安定下来,我们接着往下演,中间好象没有打断过一样。

3.演出中途,碰上了意外情况怎么办? 我们确实也碰到过几次意外情况,一次是突然停电了,只好中途退场;一次是扩音器突然坏了,也只好暂时停下来。还有一次,说到中途,有个同志在旁边摄影,因为台滑,他突然摔一跤,仰面朝天,引得台下观众哈哈大笑,注意力全分散了。碰到这样的"事故",也只好暂停。凡是中途停下来,这对表演相声是很不利

的，因为再不好从头演起，也不好紧接停止的地方。刚才从哪儿停的，观众也忘了。这时，就需要演员想办法，等停电过去，扩音设备修好，"事故"平息，演员再走上台。为了让观众情绪能恢复到原先听相声的水平上，就必须在上台之后，先使一、二个"包袱"，把气氛造起来，把分散了的精力抓拢来。把观众的情绪稳定之后，再接着往下说。

老一辈的艺人说得好：聪明演员不多给，傻演员好吃多给。这句话的意思就是说：相声表演应是适可而止，恰到好处，决不能暴露无遗，全力以赴。比如相声主要是说和唱，说就要说得巧，台词既不同于生活上的语言，又要生活口语化，生动而不粗俗，形象而不空洞。唱也是一样，应有相声的特色，不能真的去大唱特唱，必须是仿学。就是说要抓住特点去模仿，要夸张，学其神。如果不掌握这些要领，只是利用好嗓子和歌唱家去比，那就费力不讨好了。

在表演部分中，多是从逗哏的角度总结的，但作为捧哏，还有它自身特有的功能，因此绝对不能忽略。实践中证明，捧哏的难度更大些。因为：

①相声中有子母哏，不仅要求捧哏要完成起承转合、烘托、翻包袱的作用，有时还起主体作用，如传统节目中的《对春联》、《黄鹤楼》、《找堂会》、《论捧逗》等，还有新节目中的《挖宝》、《保卫西沙》。有的甚至捧重于逗。

②在大量的一头沉节目中捧哏演员要做到台词少而不僵，表演少而不懈，这是要见功夫的。有些节目捧哏在唱、表方面份量也较重。因此说，捧哏不是可有可无的。正象一些老艺人比喻的：逗哏的好比是划桨的，捧哏的好比是掌舵的。

多年来，在捧哏这一行当中，人们称赞郭启儒同志的稳健老练，与侯宝林同志搭配的天衣无缝，如虎生翼。还有天津名艺人朱相臣同志独具一格的娴熟幽默的表演，名艺人赵佩茹的严谨、自如和当代于世德、赵世忠、李文华同志，恰如其分的配合，都是值得学习的。

③要求一个捧哏演员在表演的节奏上，语音、语气的协调上，感情的变化和神态的表现上，都与逗哏演员有机的配合好，处处要看火候。既不“喧宾夺主”，而又充分发挥自己的表演，才能称得起是个好捧哏。目前相声演员中缺乏捧哏的人材，也说明了当好一个捧哏演员，是不容易的。

关于表演的问题说了不少，我认为最主要的一条应该是日夜苦练，精益求精。这样才熟能生巧。要想真正演好相声，非一朝一夕之功。但只要攀登，胜利的顶点是可以达到的。

后　记

解放前，我是一个穷苦的学徒工，终日在苦难中挣扎。解放了，我获得新生，参加了革命工作，一九五六年，正式成为一名专业相声演员。我是党一手培养起来的，没有党，就没有我的今天。当我写这本书的时候，心潮难平：耳边萦绕着老一辈无产阶级革命家的亲切教诲，脑子里时刻涌现毛主席、周总理亲自关怀相声艺术的难忘情景。因此，这本书虽然水平低，但我还是大胆地拿出来，把它作为我——一个普通的共产党员——二十多年来的一个诚实的工作汇报。

我虽然从事相声的演出工作已经二十多年，但当我刚过三十，精力充沛之时，却经历了十年动乱，荒废了三千个日夜，想起来实感痛心。今天之所以还能演出几个段子，写点东西，这是由于相声界的前辈过去对我进行了孜孜不倦的教育和指导。侯宝林、郭启儒、刘宝瑞、郭全宝等诸位老师，他们宝贵的艺术实践，给了我深刻的影响，确定了我的艺术道路。所以说，这本不象样的书，也是我——一个笨拙的学生，向老师们和相声界的专家们交的一份考试卷。

自己在二十多年的工作实践中，取得了一点成绩，但也有不少的教训，写过错误的东西。我的成长并不是一帆风顺的，而是波折起伏的。今天回过头来，把自己的创作和演出

体会总结一下，作为一份参考材料，献给广大的业余作者和相声爱好者，以此来感谢大家对我的爱护、鼓励和帮助。

我只是一个普通的相声演员，根本不算什么“家”。人民给我的荣誉过高，而我对人民的贡献甚微。我对相声艺术的认识还有限，表演水平低，传统底子薄，艺术修养差，创作还仅仅是入门。因此，这本书里，必定会暴露出很多弱点，甚至还有不少地方会是错误的。但我觉得应该诚实地把自己的“原形”亮出来，以此来求得群众的批评，得到专家们的指点。

在这本书的编写过程中，中央广播电台文艺部的王决同志、我的朋友湖南桃源的王兆元同志及湖南常德的杨善智同志，和我在一起讨论、研究，共同编写。没有这些同志的热情帮助，我是不可能把这本书整理出来的。在此，谨向上述同志致以衷心的感谢。

马　季

一九八〇年一月廿八日　于羊城

[General Information]
书名=相声艺术漫谈
作者=马季著
页数=219
SS号=10124819
出版日期=